

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Linda Zikmundová

**Obraz české společnosti v humorné frašce a veselohře
2. poloviny 19. století**

**Picture of Czech society in comedy and farce in the second
half of 19th century**

Vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CsC.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

Obsah

I.

1. Původ komedie, vývoj a žánry	4
2. Divadelní život a český repertoár.....	8
3. Vzory a východiska původní česká veselohry	
a) Německá a vídeňská veselohra – nenáviděný vzor?	21
b) Francouzské veselohry a společenské hry – pokrok nebo mravní bahno? .	24
II. Tématická klasifikace her	27
III. Česká společnost – její obraz a problémy	46
1. Prostředí	47
2. Postavy	
a) Ženské hrdinky	51
b) Mužští hrdinové	58
3. Život společnosti	64
IV. Závěr	68
Poznámky	75
Seznam primární literatury	80
Seznam sekundární literatury	83
Seznam původních veseloher, frašek a žertů (2. polovina 19. století) – abecední	Příloha 1
Seznam původních veseloher, frašek a žertů (2. polovina 19. století) - premiéry	Příloha 2
Resumé	

I.

1. Původ komedie, vývoj a žánry

Slovník literární teorie definuje komedii jako „základní dramatický žánr, v němž se konflikt, dramatický děj i postavy obvykle líčí s veseloherní nadsázkou a s cílem vyvolat komický účín; v rozuzlení jsou většinou rozpory vyřešeny a hra končí převážně smírem“¹. Kolébkou komedie a její sestry tragédie je antické Řecko. Nejstarší vývojovou etapu, které ovšem předcházely různé druhy lidových her, představuje stará antická komedie (2. polovina 5. století př. n. l.). Byla zaměřena na otázky soudobého společenského, politického i kulturního života a vykazovala výrazné satirické prvky. Dotýkala se oblastí veřejných i soukromých. Kromě toho ji charakterizuje dějová fantastika a travestie mýtů. Vzhledem k tomu, že se komedie zabývala problémy a jevy každodenními, byla už od počátku považována za „nižší žánr“ ve srovnání se vznešenou tragédií.

Nová antická komedie (4. – 5. století př. n. l.) opouští veřejnou sféru a více využívá námětů ze soukromého života – dominují milenecké a manželské zápletky a generační konflikty. Nejčastějším tématem je překonávání překážek (zejména právě generačních) na cestě k manželství. Stále výrazněji se také prosazovaly individuální rysy postav a brzy se tak mohla vytvořit jejich ustálená typologie: např. komický stařec, zamilovaný mladík a jeho dívka, chlubitý voják, kuplíř, mazaný otrok ad.

I když řecká komedie ovlivnila další vývoj tohoto žánru (římská komedie), středověká fraška se jejího dědictví zřekla. Navázala na ni až renesance a humanismus. Jasným důkazem mohou být Shakespearovy komedie. „*Dílo Williama Shakespeara lze pochopit ve všech jeho žánrech jedině jako originální syntézu renesancí obnovené tradice antického divadla, jak ji zprostředkovala italská kulturní iniciativa, a domácí středověká tradice.*“² Jeho zájem je soustředěn na vše, „*co brání přirozenému životu plně se rozvinout*“³. Ve Francii

na tuto linii navázal Molière. Satiricky výsměšné ostří jeho her je zaměřeno převážně na negativní vlastnosti a společenské jevy. V Itálii ve stejné době vznikly dva zcela odlišné a ostře separované typy komedie: vzdělanecká *commedia erudita* a lidová *commedia dell'arte*.

V období klasicismu je již patrná silná vnitřní diferenciací komediálního žánru. Ta se v mírně obměněné podobě udržuje až do dnešních dnů. Zdeněk Hořínek v již několikrát citované knize *O divadelní komedii* pracuje s následujícím rozdělením, kterého se v této práci přidržíme. Na počátku stojí čtyři ze základních složek dramatu: děj, povahy, mluva a situace. Podle toho, která ze složek v komedii dominuje, rozlišujeme:

- a) komedii charakteru, resp. komedii mravů – dominantní složkou je povaha;
- b) komedii konverzační – dominuje řeč;
- c) komedii situační (fraška) – dominuje situace;
- d) komedii zápletkovou (intrikovou) – dominuje děj.

Toto rozlišení je už na první pohled silně zjednodušené, protože se omezuje pouze na jednu dominantní složku. Ale poskytuje základní orientaci v tématu. Pro naše potřeby ho doplníme ještě o jeden pomezí útvar: *vaudeville*.

Komedii charakteru a komedii mravů spojuje dominantní složka – povaha. Charakterová komedie se zaměřuje na dramatický charakter jednotlivce, komedie mravů naopak „*předvádí typické dobové mravy určité společnosti nebo skupiny*“⁴. Klasickou podobu dal komedii charakterové Molière (*Lakomec*, *Tartuffe*, *Misanthrop*, *Zdravý nemocný*...). Titulní postava je definována specifickou deformací povahy, která je pevně daná a neměnná. Všechny ostatní složky dramatu pak fungují jako „*příhrávači*“ této postavy. Podobně postupuje ve svých hrách i Ital Carlo Goldoni. U něj je již patrná tendence sbližování (posléze i splynutí) charakterové komedie s komedií mravů. Můžeme říci, že jeho hry jsou v podstatě komedie charakterů. Hlavní komická postava je nahrazena řadou svérázných figurek. Jejich temperament a spory se stávají hybnou osou dění (např. *Poprask na laguně*). Velký význam má i kresba

prostředí a místních zvyklostí (např. na malém městečku se každá rodinná událost stává věcí bezmála veřejnou). Další změny s sebou přineslo 19. století. Zájem autorů realistických komedií nebyl zaměřen na povahu jednotlivce, ale spíše na zachycení charakteru v kontextu jeho prostředí.

Dominantním vyjadřovacím prostředkem **konverzační komedie** jsou dialogy postav. Počátky tohoto žánru najdeme opět u Molièra, i když tehdy můžeme hovořit spíše o výjimce. Klasickou podobu (stejně jako označení) získala konverzační komedie koncem 19. století v díle Oscara Wildea. Jeho dandyovští hrdinové nejsou příliš ochotni jednat, proto se pozornost zaměřuje právě na dialogy plné zlomyslností, aforismů a paradoxů. Obdobně pracuje i G. B. Shaw - slovní paradoxy jsou zde výrazem paradoxních názorových postojů postav. Ideový spor realizovaný diskusí supluje konflikt mezi charaktery. Tzv. bulvární dramatika však postupně pojem konverzační komedie značně devalvovala.

Fraška (též situační komedie) je „*žánr komedie, jehož klíčovým momentem je komická situace a důležitým prvkem náhoda*“⁵. Tento název vznikl ve středověku „*pro situační komedii kratšího rozsahu, zpodobující elementární komickou epizodu z všedního měšťanského života*“⁶. Frašek využívala renesance, později je najdeme i u Molièra (např. Lékařem proti své vůli). V 19. století nastává ve Francii vrcholné období frašky (E. Labiche, G. Feydeau aj.). Fraška vychází ze situací, ve kterých sice nejde o otázky života a smrti, ale které se z hlediska malého a všedního života zdají být nesmírně závažnými. Nejčastěji jde o záchranu cti, postavení, svatby, manželství nebo rodinného klidu. Svoje uplatnění tu nachází tzv. princip sněhové koule – do hry jsou neustále zatahovány nové a nové postavy, které způsobují další záměny a řetězce nedorozumění. Jakmile je jeden problém vyřešen, okamžitě se vynoří další. Fraška využívá všechny nejbláznivější varianty běžných problémů a vztahů, libuje si ve všech krkolomnostech. Po mnoha naprosto zbytečných akcích se postavy vrací zpět do výchozí situace. Do určité míry fraška porušuje všechna společenská tabu, významně se tu uplatňuje i tělesnost a přiměřená dávka

vulgarity, která nachází odezvu v hledišti. Fraška nenaznačuje, jejím cílem rozhodně není nějaká pikantnost. Fraška nemilosrdně odhaluje a demaskuje všechny společenské i osobní poklesky. Někdy se jako dílčí žánr vymezuje **tzv. lokální fraška**, kterou na jeviště přivedl Johann Nepomuk Nestroy. *„Jako každá fraška směřuje ke karikaturní nadsázce a burlesknímu, často drasticky obhroublému humoru, avšak realizuje tyto obecné znaky žánru v barvitém a charakteristickém prostředí, a to konkrétně v obraze lidového a maloburžoazního světa vznikajících velkoměst.“*⁷ Právě tento typ her se hojně objevoval na českých jevištích druhé poloviny 19. století.

Komedie zápletková vychází z intriky, kterou chce postava někoho oklamat nebo zmást své okolí s cílem něco získat (převážně na úkor ostatních). Tato snaha také tvoří zápletku hry. Počátky opět sahají do antiky, ale vrcholné období zápletkové komedie spadá do tzv. zlatého věku španělského divadla (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón). Hnacím motorem bývá snaha dramatického hrdiny získat vytouženého partnera pomocí nějakého úskoku (často převlekem nebo vydáváním se za někoho jiného). Vše je podřízeno zápletky: jde více o efekt a překvapivost než skutečnou pravděpodobnost děje. V Anglii nacházíme vzorový příklad intrikové komedie – Školu pomluv (autorem je Richard Brinsley Sheriden). Ve Francii našla svou modifikaci v salónní historické veselohře (Eugène Scribe).

Vaudeville je *„historický žánr zábavné komedie, který vznikl na přelomu 18. a 19. století ve Francii a poté se rozšířil do jiných zemí“*⁸. Využívá bláznivé a fantastické zápletky a jeho protagonisté musejí překonávat nejneuvěřitelnější překážky. Často zde (především zpočátku) nacházely uplatnění kuplety. Předním autorem těchto her byl už zmiňovaný Eugène Scribe, který zjemněním komiky přiblížil vaudeville zápletkové nebo situační komedii. *„Náměty čerpal z prostředí pařížských salónů, kam umístil schématické karikatury bláznivých nebo koktavých strýčků a tet z venkova nebo Pařížanů, kteří se honí za úspěchem nebo penězi.“*⁹ Výrazná příbuznost s fraškou je zde tedy patrná.

2. Divadelní život a český repertoár

Nový program českého měšťanského divadla 19. století se počal formovat již ve čtyřicátých letech. Jeho další rozvoj byl ovšem v brzké době narušen událostmi revolučního roku 1848. Nový divadelní řád (1850) přímo útočil na demokratický ráz českého divadla v Praze i na venkově. Někteří průkopníci nového kulturního a také divadelního programu byli uvězněni, jiní umlčováni. Byla zastavena řada opozičních českých i německých listů (např. Národní noviny). České divadlo v Praze ale bylo ohroženo i po stránce hospodářské. Žilo opět bez subvence a s omezeným souborem doplňovaným ochotníky. (V této době existoval pouze jeden ansámbl složený z českých a německých herců. Čeští herci se potýkali s řadou problémů od nedostatku financí až po nutnost hrát i v německých představeních. Hlavním zdrojem příjmů se pro ně stávaly benefice¹. Hry pro tato představení si vybírali herci sami a podstatně tak ovlivňovali repertoár.). Od května 1850 se ve Stavovském divadle (tehdy jediném, kde se soustavně provozovalo české profesionální divadlo) hrálo zpravidla od konce září do poloviny května, a to jen v neděli a ve svátek odpoledne. V létě se představení odehrávala v Aréně v Pštrosce. První představení se zde konalo 11. srpna 1849. Tato dřevěná nekrytá budova pojala až tři tisíce diváků (pro srovnání dnešní Národní divadlo má asi tisíc míst). Stála v prostoru nyní ohraničeném ulicemi Vinohradskou, Italskou, Mánesovou a Anny Letenské. Aby obecnost poznala, zda se představení večer koná, vyvěšoval se na Koňské bráně červenobílý prapor. Svému účelu sloužila až do roku 1861, kdy byla shledána naprosto zchátralou, a tudíž nevyhovující. Celkem zde bylo sehráno 205 českých představení a ještě více německých².

Soužití s německým divadlem mělo vliv i na vznik nových českých dramat, např. na jejich rozsah – *„divadelní správa Čechy v divadle ráda viděla, protože by jiné publikum na odpolední hry nezáskala, a trpělivě odrážela stížnosti večerních diváků, že totiž české publikum znečišťuje prostory divadla.*

*Podnikatelé trvali pouze na tom, aby se představení po dvou hodinách skončilo, neboť se sál musel dobře vyvětrat. Čeští autoři tuto praxi dobře znali a většinou s ní počítali“.*³ Ve stejném roce (1850) byl založen Sbor pro zřízení Národního divadla, který na Tylův návrh vyzval národ ke sbírkám. Z výtěžků darů bylo roku 1852 zakoupeno pro Národní divadlo staveniště na nábreží proti Slovanskému ostrovu. Činnost Sboru, ale po odchodu Františka Palackého z vedení zvolna stagnovala.

Divadlo znovu nahrazovalo (spolu s literaturou) potlačovaný život společenský i politický. Rakouská vláda ho proto nadmíru pečlivě sledovala. Divadelní řád opět upevnil předrevoluční cenzurní praxi. Ta se pochopitelně týkala i divadla německého, ale české scéně byla věnována zvláštní pozornost. Cenzoři upozorňovali zejména na fakt, že české publikum vyhledává i zdánlivě bezvýznamné pasáže k demonstracím, a to i v hrách historických. V českém překladu se proto zpočátku nesměly uvádět např. některé Schillerovy hry.

Velký důraz byl v této době kladen zejména na umělecký profil budoucího Národního divadla. Mezi pražskými divadelníky záhy vznikl ostrý spor. Proti tehdejšímu dramaturgovi české scény Josefu Kajetánu Tylovi ostře vystoupila opozice (především J. J. Kolár, F. B. Mikovec a K. Havlíček Borovský). Tyl byl kritizován za to, že nechává v zásuvce ležet řadu dobrých překladů klasiků. Bylo mu také vytýkáno, že zaměřením se na hry ze života lidových vrstev podporuje tvrzení německých šovinistů, že český národ je jen národem řemeslníků a služek. Tylův odchod z vedoucí funkce v pražském českém divadle roku 1851 byl jen nutným důsledkem. Vedením českého divadla byl pověřen režisér Josef Chauer, ale divadelní krize stále nebyla odstraněna. České divadlo zvolna upadalo. Změna nastala až roku 1854, kdy se vrátila část radikálů z vězení a zahájila svůj druhý nástup do divadelní politiky, od konce 50. let v úzké spolupráci se skupinou literátů kolem almanachu *Máj* – Janem Nerudou, Vítězslavem Hálkem a Josefem Barákem. Neruda se dokonce stal pro příští tři desetiletí nejvýznamnějším divadelním kritikem. Situaci mělo pomoci zlepšit i

vypsání Fingerhutovy (Náprstkovy) ceny pro nejlepší české drama z dějin Čech, Moravy, Slezska a Slovenska spojené s dotací (1857). V této době nově vytvořený divadelní program 50. let znamenal ve srovnání s předcházejícím obdobím zásadní proměnu v pojetí dramaturgie, herectví, výtvarné stránky inscenací a hudby. Poznamenal pochopitelně myšlenkově i tvárně charakter původní dramatické tvorby.

Česká inteligence 50. let na našich jevištích silně pociťovala absenci dramat nejen klasických, ale i těch, která představovala vrchol evropského romantismu. K zacelení této trhliny byl proto nezbytně nutný návrat zpět k základům evropské divadelní kultury 17., 18. a počátku 19. století - Molière, Schiller, Goethe, Shakespeare (např. od roku 1853 se datuje souvislá řada shakespearovských premiér a v roce 1859 se u příležitosti oslavy autorových stých narozenin konaly v Praze schillerovské slavnosti.). Zároveň s klasikou se na českém jevišti začala více objevovat romantická historická dramata soudobých světových básníků (Hugo, Gutzkow, Mosenthal ad.). Překlady dramatické tvorby se staly v období od 50. do 80. let umělecky nejzávažnější složkou českého repertoáru, některé z nich byly dokonce aktualizovány. Plnily jednak významnou funkci kulturně politickou, jednak nahrazovaly ne dosti kvalitní domácí dramatickou tvorbu.

Jedinou možností, jak v 50. letech na jevišti veřejně prezentovat tehdejší rozporuplnou dobu, byla historie. Bylo by snad jinak možné vyjadřovat se k současnosti a přitom se vyhnout případným postihům, než ukrýt kritiku pod roušku právě takového typu her? České historické drama romantického typu mělo i v tomto krátkém období svůj jasný a osobitý vývoj (stejně jako místo na repertoáru). Na jeho počátku stály hry Tylovy, Kolárovy, Mikovcovy aj., koncem 50. let se těšila pozornosti dramata Hálkova. Žádná z těchto původních her ale nevykazovala trvalejší hodnoty, a proto postupně upadly do zapomnění.

Nejpočetnější složku repertoáru 50. let však tvořily frašky a hry ze současného života, jejichž autory byli vesměs němečtí a vídenští dramatikové

(např. A. Kotzebue, E. Raupach, J. N. Nestroy aj.). Tyto často dosti slabé texty byly nejen překládány, ale i upravovány a adaptovány na domácí poměry. Jejich součástí bývaly většinou i písně (kuplety) a tance. Právě kuplety poskytovaly dostatek prostoru pro soudobé aktualizace, které publikum nadšeně přijímalo. Nízká úroveň těchto her, provozovaných nejen v letní Aréně ve Pštrosce, ale i na jevišti Stavovského divadla, podněcovala snahy o vytvoření soudobé společenské veselohry a konverzační hry, zobrazující domácí prostředí (předlohou a vzorem měl být vývoj tohoto žánru ve Francii). Zaměření francouzské konverzační veselohry na vyšší vrstvy společnosti a aristokracii bylo příčinou častých cenzurních zásahů i zákazů. Tyto obtíže se vyhnuly např. salónní situační veselohře (předchůdkyni konverzační hry) Eugèna Scribea odehrávající se v historických kulisách. Opravdu česká a původní veselohra se ve druhé polovině 19. století v hojnějších pokusech objevuje až na přelomu 50. a 60. let (Neruda, Pfleger-Moravský, Jeřábek) a největšího rozmachu dosáhla v pozdějších desetiletích.

Poslední výraznou součástí českého repertoáru se v této době staly dramatizace populární německé herečky Charlotty Birch-Pfeifferové, např. Zvoník u Matky boží, Fadettka nebo Sirotek Lowoodský. Kromě toho byly uváděny i její nepříliš kvalitní sentimentální hry (tzv. birchpfeifferiády). Tyto hry se ale dlouho neudržely a brzy zmizely z českých jevišť. Nutno ještě dodat, že na repertoáru byly samozřejmě i některé hry starších českých autorů – např. Klicpery, Macháčka, Štěpánka aj.

Je tedy patrné, že 50. léta byla naplněna především snahou o vybudování velkého klasického repertoáru. Zároveň se ale divadlo potýkalo s dosud nedostatečně připraveným, převážně lidovým publikem, které svou zábavu nacházelo v pokleslých fraškách. Herci vybírající hry ke svým beneficiím byli nuceni přizpůsobit se vkusu publika, neboť byli na výtěžku představení finančně závislí. Postupem času byl ale tento přežitý repertoár nahrazován novým –

klasickým, což vedlo i ke změnám ve skladbě obecnstva (ubývalo lidového publika a přibývaly vzdělané měšťanské vrstvy).

V roce 1859 byla otevřena nová dřevěná aréna – Novoměstské divadlo (až do počátku 80. let to bylo nejmodernější a nejprostornější pražské divadlo). Jeho majitel jej nabízel jako prozatímní divadlo, avšak mladá generace trvala na velkém kamenném národním divadle. České divadlo ale nutně potřebovalo vlastní scénu, získalo sice od německého divadla čtvrtední večerní představení (1861), ale stále šlo jen o jakési provizorium. Jako kompromis byl schválen Riegrův návrh na výstavbu kamenného Prozatímního divadla na části pozemku určeného pro Národní divadlo. Stavba začala v květnu 1862 a 18. listopadu téhož roku bylo nové divadlo slavnostně otevřeno premiérou Hálkova Krále Vukašína.

Česká veřejnost tak konečně získala svoji vlastní divadelní budovu. Ale Prozatímní divadlo, oficiálně zvané Královské české zemské divadlo v Praze, se definitivně samostatným stalo až v roce 1864, kdy dostalo vlastního ředitele (tím se stal Němec František Liegert, který však na dané pozici vydržel jen šestnáct měsíců). Předtím jeho správa a provoz spadaly pod divadlo německé. Od roku 1866 stálo v čele Prozatímního divadla divadelní družstvo⁴, jehož členy byli např. Julius Grégr, Jan Stanislav Skrejšovský nebo Antonín Čížek. Družstvo jmenovalo Josefa Jiřího Kolára nejen hlavním režisérem, ale svěřilo mu i umělecké vedení činohry. Dalšími důležitými událostmi divadelního života 60. let byly velkolepě koncipované shakespearovské slavnosti v roce 1864 a slavnostní položení základního kamene k Národnímu divadlu dne 16. května 1868. Po dlouhém období sbírek se tak konečně přistoupilo k samotné výstavbě.

V Prozatímním divadle se po jeho otevření hrálo jen třikrát do týdne. Každodenní představení byla zahájena na jaře 1864. Publikum bylo velmi různorodé, což mělo za následek nesnáze při výběru dramatických kusů. Nové divadlo v podstatě přejalo z 50. let repertoár klasických her (hodně oblíbené byly např. Shakespearovy veselohry). Velkým objevem se pro české divadlo

staly v 60. letech Molièrovy hry. Zvláštní zásluhu na tom měl tehdejší vrchní režisér činohry Pavel Švanda ze Semčic⁵.

Předpokládalo se, že hra, která by měla důstojně reprezentovat českou divadelní kulturu nejen v Prozatímním, ale hlavně v budoucím Národním divadle, se může zrodit jen v žánru historického dramatu (pochopitelně z českých dějin). Proto mělo na scéně nové divadelní budovy své místo i české historické drama z období 1848 -1862 (např. F. B. Mikovec, J. K. Tyl, J. J. Kolár). Po neúspěchu Nerudovy tragédie Francesca di Rimini (1860) se pozornost divadelníků obrátila k Vítězslavu Hálkovi. Pro Prozatímní divadlo vytvořil kromě Krále Vukašina i další dramata: např. Catilina (1863) nebo Amnon a Tamar (1866). Divadelní veřejností tolik požadované velké básnické drama, které bude mít své trvalé místo nejen v dějinách české kultury, ale i na repertoáru divadel, však nevytvořil. Jeho hry postrádaly dramatické napětí, jejich verš byl strnulý a plný zbytečných slov. Podobná absence dramatičnosti a rozvleklost v dialozích se ale objevuje i u jiných autorů. Také v důsledku toho většina českých historických her rychle zanikala spolu s problémy, které podnítily jejich vznik.

Udržet se delší dobu na repertoáru se podařilo až některým historickým dramatům 70. let (např. J. J. Kolár: Pražský žid, 1871; F. V. Jeřábek: Syn člověka, 1878). V této době byl ceněným autorem historických her Václav Vlček. *„Psal střízlivé, formálně jednoduché napodobeniny klasických dramatických útvarů, jejichž tématy byly konflikty feudálních ctností klasicistických hrdinů, konflikty cti, lásky a povinnosti, aplikované na české historické postavy (Eliška Přemyslovna, 1866; Milada, 1868; Vlasta 1871).“*⁶ Vlčkovým dramatem Lipany bylo dokonce v roce 1881 otevřeno Národní divadlo. Historické drama prošlo v této době mnoha změnami, výrazně se proměnil zejména obraz jeho hrdiny. Od původní abstraktní postavy přecházeli autoři k typu, který v sobě *„měl mít něco ze soudobého občana konstituční monarchie“*⁷.

Na přelomu 60. a 70. let se objevil nový žánr (ve světě ovšem již známý) - historická veselohra. Pokusy autorů o takovýto druh her ale často selhávaly. To ovšem rozhodně neplatí o hrách Emanuela Bozděcha: Z doby kotiliónů (1867), Zkouška státníková (1872), Světapán v županu (1876) a Jenerál bez vojska (nalezeno v pozůstalosti 1889). Tyto hry nepochybně inspirované Scribeovými historickými komedii, byly velmi úspěšné a populární. Bozděchovi se dokonce jejich prostřednictvím podařilo proniknout i na zahraniční jeviště.

Přestože reprezentativní české drama mělo být historické, bylo nezbytné (nejen pro budoucí vývoj české dramatiky) vytvořit a prosadit na jeviště hru ze současnosti, která by vycházela z prostředí tehdejšího českého měšťanstva. To si čeští divadelníci 60. let plně uvědomovali. Nejúspěšnějším pro českou veselohru se stal rok 1866, kdy měly své premiéry hry, které představují vrchol tehdejší původní komediální tvorby: Cesty veřejného mínění od Františka Věnceslava Jeřábka, Inzerát Karla Sabiny a aktovka Gustava Pfliegera-Moravského Telegram. Ve druhé polovině 60. let se na českém jevišti objevují také první veselohry Františka Ferdinanda Šamberka, jehož pozdější divadelní tvorba se stala dominantou veseloherní produkce osmdesátých let. Koncem 60. let (1869) se k tomuto žánru připojil i Josef Štolba. Kromě těchto autorů, jejichž hry vykazovaly alespoň nějaké hodnoty, se psaní veseloher ze současnosti věnovali i další (např. Emanuel Züngel, Václav Mollenda, Eliška Pešková aj.). Jen málo z těchto her se udrželo na jevišti delší dobu. „*Většina tehdejších původních veseloher měla charakter pouze časových a příležitostných žertů a zmizela z jeviště brzy po premiéře.*“⁸ I tento žánr se ale pozvolna měnil, a tak můžeme už v některých hrách přelomu 70. a 80. let (L. Stroupežnický: Pan Měsíček, obchodník nebo K. Pippich: Z české domácnosti) najít stopy nového postupu – realistické veselohry.

Jako jakýsi předvoj realistického dramatu byly na českém divadle uváděny texty zabývající se sociální problematikou. V roce 1870 měla premiéru hra Františka Věnceslava Jeřábka Služebník svého pána (dlouhou dobu jediné

původní české sociální drama ze současnosti). Více příležitostí dostala zahraniční produkce sociálního charakteru. Kromě francouzských společenských her se začala objevovat také ruská dramatika - Gogol, Turgeněv, Ostrovskij - a od konce 70. let i první dramata norská.

V 70. letech se začala výrazněji projevovat proměna obecnstva. Lidové publikum vyhledávalo stále více zábavu, jakou jim poskytovaly předměstské arény (hrály zde nejen venkovské kočující společnosti, ale i umělci ze souboru městské scény), a v kamenném divadle zůstávalo spíše majetnější měšťanstvo. Navíc se budova Prozatímního divadla ukázala naprosto nevhodnou k letním produkcím (v sále nebylo možno vydržet kvůli horku a nedostatku vzduchu). Vedení Prozatímního divadla proto využívalo tři letní scény: Arénu na hradbách, Národní arénu a Nové české divadlo.

Aréna na hradbách stála v letech 1869 – 1875 nad Koňskou branou - zhruba v místech, kde je dnes Národní muzeum. Družstvo stojící v čele Prozatímního divadla ji nechalo vybudovat, protože nájem Novoměstského divadla byl značně vysoký a divadlo nutně potřebovalo příjem z letních představení k alespoň částečnému krytí svého deficitu. Povolení bylo vydáno s podmínkou, že v okamžiku, kdy se hradby začnou bourat, bude aréna odstraněna. Dřevěná budova byla dosti rozlehlá, takže pohodlně pojala až dvanáct set diváků.

Národní aréna byla vybudována v roce 1876 na Královských Vinohradech (na křižovatce dnešní Vinohradské a Italské ulice) staročeským družstvem⁹. Mezi lidmi se ujalo pojmenování „trucaréna“, které přinesly mladočeské noviny. Česká představení se tu hrála pět let. Zbourána byla v listopadu 1881.

Na svou dobu velmi moderní a prostorné Nové české divadlo, postavené v místech dnešní kavárny Demínka na Vinohradech, vzniklo na popud mladočeského družstva také roku 1876. Pro případ špatného počasí bylo dokonce opatřeno posuvnou skleněnou střechou. Hrálo se tu až do druhého otevření Národního divadla, poslední představení se konalo 16. srpna 1885.

Spolu s lidovým publikem se přestěhoval za městské hradby i lidovější repertoár, který vycházel především ze starších her. Kritika si stěžovala na banalitu, nepůvodnost, vulgárnost starých frašek a báchorek i na povrchní líbivost módních novinek. Úroveň původních i přeložených her byla často velmi nízká. Ale v arénní produkci neměl dramatický text významnou úlohu. Byl jen a pouze velmi volným libretem pro práci umělců. V letních arénách se rychle zabydleli i nové divadelní žánry (opereta, výpravná hra a féerie), v nichž bylo možno více experimentovat.

Ale ani finance získané v arénních produkcích nevyřešily problémy a živoření Prozatímního divadla. Bylo nutné si přiznat, že jeho stavba byla uskutečněná narychlo a zbrkle, bez přihlédnutí k potřebám divadelního provozu. „*Byl to ubohý malý dům, skromně důstojného vzhledu, pochybné a klamné reprezentace, jehož intimní scéna nevyhovovala hercům a jehož těsné hlediště nevyhovovalo obecenstvu.*“¹⁰ V roce 1873 navíc vygradoval spor mezi uměleckým ředitelem Josefem Jiřím Kolárem a dramaturgem Emanuelem Bozděchem¹¹. V červenci téhož roku obdrželo vedení družstva memorandum, v němž zástupci Umělecké besedy požadovali Kolárovo odvolání. Dokument podepsali nejen F. V. Jeřábek, G. Pflieger-Moravský a V. Vlček, ale i V. Hálek a J. V. Sládek. Kolárovým nástupcem se stal jeho synovec František Kolár. Ovšem jen do roku 1874, kdy bylo spojeno ekonomické a umělecké vedení ve prospěch centrálního ředitele, kterým byl zvolen Jan Nepomuk Maýr (roku 1878 znovu potvrzen do funkce). Po Emanuelu Bozděchovi vykonával funkci dramaturga v letech 1876 – 1879 Jakub Arbes. 14. dubna 1883 se hrálo v Prozatímním divadle naposledy.

V červnu 1881 byla provizorně započata činnost Národního divadla (12. června Vlčkovy Lipany a 20. června Kolárovi Smiřičtí), na 11. září se chystalo definitivní zahájení. V srpnu ale byla novostavba silně poničena požárem. Národ začal opět sbírat na své divadlo. Mezitím se hrálo na jevišti Prozatímního divadla. Nové Národní divadlo bylo slavnostně otevřeno

Smetanovou Libuší 18. listopadu 1883.¹² O den později měla premiéru hra Bohumila Adámka Salomena (vítěz soutěže o nejlepší původní drama ze slovanských dějin).

V 80. letech se výrazně proměnila představa o velkém historickém dramatu. Důraz byl nyní kladen zejména na časové zasazení hry. Dřívější husitská a středověká témata vystřídala doba renesanční a pobělohorská. Příkladem takového druhu her je i zmíněná Salomena. Vrcholem snah o českou reprezentativní hru se stala divadelní tvorba Jaroslava Vrchlického (nejen původní tvorba, ale i překlady světových dramát). Významným mezníkem českého pozdně romantického dramatu je pravděpodobně jeho třídílný scénický melodram Hippodamie (1890 – 1891). V 80. letech psal historická dramata také Julius Zeyer (on i Vrchlický debutovali na jevišti v roce 1882). Velkého úspěchu ale dosáhl až na konci století, kdy vznikla i jeho nejznámější hra Radúz a Mahulena (1898).

Už v prvních letech fungování Národního divadla bylo jasné, že se starý divadelní styl přežívá a zastarává. Patrné to jistě bylo i při prvním pohostinském vystoupení herců Meiningenského divadla v roce 1878 (další hostování v letech 1879 a 1883). Diváci byli nadšeni, ale kritika se v hodnocení rozcházela (např. Jan Neruda zaujal spíše negativní postoj). Inscenace Meiningenských se vyznačovaly důrazem na součinnost všech složek divadla (dekorace, kostýmy, světlo) a také upozaděním hereckých sólových výstupů. Naopak větší váhu dostávala úloha činoherního sboru.

Novým směrem, nejen v českém divadle, se stal realismus, resp. naturalismus a psychologický realismus. V 90. letech se objevují také první snahy o české symbolistické divadlo. Realistické drama se prosazovalo hlavně v repertoáru Národního divadla a ve Švandově Letním divadle na Smíchově. Pavel Švanda ze Semčic podpořil nástup realistických dramát na česká jeviště zejména uváděním Ibsenových her (Nepřítel lidu, 1887; Rosmersholm, 1887; Nora, 1887).

Ve vedení Národního divadla nejhorlivěji prosazoval realismus jeho dramaturg Ladislav Stroupežnický (do funkce byl zvolen roku 1882). Svou pozornost obrátil směrem k původní dramatické tvorbě, které se také sám věnoval. Byl známý svou tvrdostí a náročností vůči autorům, často jim radil a často také zasahoval i do samotných rukopisů. Po jeho smrti (1892) se stal dramaturgem činohry Bedřich Frída, bratr Jaroslava Vrchlického. V této funkci zůstal až do roku 1896.

Pro období přechodu k realistickému dramatu jsou typické veselohry ze soudobého českého veřejného života. Tyto hry obrácené proti nešvarům společnosti měly v 80. letech svou konjunkturu. Úspěchů dosahovaly zejména texty Josefa Štolby (Maloměstští diplomaté, 1888; Křivé cesty, 1891), Karla Pippicha (Svět zásad, 1888) a Václava Štecha (Maloměstské tradice, 1888). Na jevištích českých divadel se to tak nyní jen hemžilo satirickými portréty poslanců, starostů, radních, spolkových funkcionářů, žurnalistů atd. Podporu nacházely takovéto hry hlavně u Stroupežnického a připravovaly tak půdu pro skutečně realistickou produkci.

V domácí produkci po roce 1890 převážila tvorba původních dramát ze současnosti se sociální tematikou, např.: L. Stroupežnický: Václav Hrobčický z Hrobčic (1890); G. Preissová: Gazdina roba (1889), Její pastorkyňa (1890); M. A. Šimáček: Svět malých lidí (1890); A. Jirásek: Vojnarka (1890) nebo F. X. Svoboda: Směry života (1892). Po nástupu Bedřicha Frídy do funkce dramaturga Národního divadla se na jeviště mohly dostat kromě jiných i tituly, které jeho předchůdce smetl ze stolu (např. F. X. Svoboda: Rozklad, 1893; Útok zisku, 1893; M. A. Šimáček: Jiný vzduch, 1894; bratři Mrštíkové: Maryša, 1894; A. Jirásek: Otec, 1894).

Příklon autorů 90. let k současným tématům (pro tuto dobu příznačný), znamenal omezení počtu uváděných českých historických dramát. Ze staršího repertoáru dostali prostor autoři představující tradiční hodnoty českého divadelnictví (Klicpera, Tyl, Macháček, Hálek, Pflieger-Moravský, Vlček,

Bozděch ad.) - např. v roce 1895 uspořádalo Národní divadlo cyklus her J. J. Kolára. Ředitel Šubert se natolik snažil vyhovět požadavkům všech diváckých skupin, až vytvořil repertoár stylu „pro každého něco, dohromady nic“, což vedlo v roce 1900 k jeho odchodu z vedoucí pozice Národního divadla.

Současné zahraniční realistické a naturalistické hry neměly na přelomu 80. a 90. let příliš příležitostí. Diváci mohli vidět např. Ostrovského *Les* (1888), Ibsenovu *Noru* (1889), Čechovovy *Námluvy* (1890), Ibsenova *Nepřítele lidu* (1891) nebo Hauptmannovu *Haničku* (1894). Zatímco Ibsenovy hry dostaly v repertoáru značný prostor, v této době se divadlo zcela míjelo s M. Maeterlinckem, A. Strindbergem a O. Wildem.

Naopak stále velké pozornosti se těšilo pozdně romantické drama, zejména francouzské. Hojně byly uváděny hry Victoriena Sardoua. Hrála se také stále oblíbená díla Scribova a Ohnetova. Mezi mnoha konvenčními veselohrami se ale objevily i některé skutečně hodnotné komedie, které se na jevištích objevují dodnes – díla Labichova a Feydeuova. Za podobnými hrami se stále chodilo do nejružnějších podniků jako bylo Letní divadlo na Královských Vinohradech nebo Pištěkova aréna. Lidové publikum se také mnohem častěji přesouvalo do nově vznikajících šantánů a kabaretů.

Podstatnou část repertoáru Národního divadla tvořila klasická dramata, která měla českému obecnstvu nabízet některé hodnoty světového kulturního dědictví. V této době také umělecké vedení divadla poprvé sáhlo po „nejklasičtější klasice“ – po antické tragédii (*Antigona*, *Král Oidipus*). Pro tehdejší repertoár je příznačné, že si postupem času velmi pevnou pozici vybudovaly hry Williama Shakespeara, kterou nemohli jiní méně uvádění klasičtí autoři (Molière, Corneille, Calderón de la Barca, Lope de Vega) nijak ohrozit.

I přes nejednoznačné pojetí repertoáru mělo vedení divadla poměrně jasnou představu o budoucím způsobu provozování her. Uvažovalo o výstavbě pobočné scény pro letní období, kde by se hrály lidovými diváky tolik žádané výpravné

hry, frašky a operety. Hlavní budova pak měla být vyhrazena pro vážné žánry – operu a drama. Tento projekt se ovšem nikdy nerealizoval. Národní divadlo získalo druhou budovu až po první světové válce (Stavovské divadlo).

Tento úvod je rozhodně nedostačující pro dějiny divadla, ale této práci poskytuje referenční pozadí nutné pro přehled a analýzu české veseloherní produkce druhé poloviny 19. století. Je zaměřen zejména na Prozatímní divadlo a Národní divadlo v Praze. Tedy na scény, které byly v této době „kapitány“ českého divadelnictví. Nutně proto vynechává divadla a soubory mimopražské, ochotnické i kočovné. Rozhodně ale na jejich existenci nezapomíná.

3. Vzory a východiska původní česká veselohry

a) Německá a vídeňská veselohra – nenáviděný vzor?

„Němci,“ napsal v 50. letech F. B. Mikovec, „nemají a nebudou mít dobrou veselohru a kdyby jim také někdo takovou napsal, zajisté by jí neporozuměli a jí neuznali. Tak to i v Čechách bude, nezmizí-li kritikanti názoru německého. Těžká, hustá krev německá není s to, aby vsála do sebe pružný éter, jaký probíhá žíly obratných, bodrých Francouzů. Naše literatura pohříchu němčinou tak velice nadchnuta a nadto ještě lehčí konversační tón u nás tak v kolébce leží, že s tíží se nám krásný plod v oboru vyšší veselohry zdaří. Ve frašce budeme snad šťastnější, jen jestli vybredneme z bahna napodobovaných frašek vídeňských, s obligátními kuplety a též obligátním sprostáctvím.“¹

Německá a vídeňská veselohra byla dominantní složkou českého repertoáru a silně také ovlivnila vývoj české veselohry. Výrazného ohlasu se u nás dočkaly např. tyto hry: Görner: Vychovatel v čepci, Převržená slánka; Moser: Pozvu si majora; Kalisch: Doktor Žvanil; Flamm: Rekrutýrka v Kocourkově; Benedix: První den po svatbě; Blum: Výroční trh v Miloticích; Töpfer: Pěnkava a Čížek ad. Velký vliv měla také dramatická technika praotců německé komedie A. Kotzebuea a E. Raupacha. *„Jejich postavy, které se pohybovaly v maloměstském prostoru byly předem určené typy. Do našich veseloher přešla odtud také technika paralelní výstavby jednotlivých dialogů a násobenost jednotlivých motivů.“²*

Jak už bylo řečeno, dobrá fraška míří na společenská tabu. Stejně tak tomu bylo u kusů německých a vídeňských. Ovšem s tím rozdílem, že tyto často překračovaly hranice dobrého vkusu, sklouzávaly k humoru nejhrubšího zrna a libovaly si ve vulgaritě a obscénnosti. České divadlo (a vlastně i celá společnost) bylo v této době až mimořádně prudérní. *„Erotika tu nabývala jen velmi umírněných forem a o sexu již nemohlo být takřka ani řeči. Mimo jeviště zůstávaly celé tematické okruhy, tak příznačné třeba pro pozdější umění zlomu*

století (tak puberta, těhotenství a koneckonců projevy sexuality vůbec, o deviacích a homosexualitě již vůbec nemluvě).“³ Proto se uváděné kusy a adaptace oklešťovaly a zbavovaly všech „závadných“ míst, někdy i za cenu ztráty významu.. „Na české jeviště se tudíž pravidelně nedostávali podvádění manželé, chyběly i služby spící s pány nebo koketní scény s pány a narážky na dopadení „in flagranti“.“⁴ I když není pochyb, že česká společnost všechny tyto jevy znala. To bylo také jedním z důvodů, proč se čeští divadelníci a lidé mající vztah k divadlu vyslovovali proti těmto hrám. Nesmíme ale zapomínat ani na to, jakou funkci mělo tehdy divadlo – vzdělávat národ a šířit českou řeč. Je tedy jasné, že hry takového druhu nebyly k tomuto účelu naprosto vhodné a ani přijatelné. Nicméně se vídeňská a německá dramatika na jeviště stále vracela, neboť byla komerčně úspěšná a publikem žádaná.

Jako ukázkou tohoto žánru uvedeme hru Johanna Nepomuka Nestroye *Liebesgeschichten und Heiratssachen* (Namlouvání a ženění, 1843) a Ernesta Raupacha *Der Zeitgeist* (Duch času, 1837). Na počátku **Namlouvání a ženění** stojí tři páry: dcera pana Fetta a syn zchudlého kupce, schovanka pana Fetta a jeho sekretář (inkognito pracující syn markýze) a třetí pár tvoří neprovdaná švagrová pana Fetta a Nébl, vychytralý dlužník a povaleč. Mladé páry musí čelit nepřízní ze strany svých rodičů a také Néblovým intrikám. Nébl se snaží získat sňatkem peníze a také by rád vyměnil starou pannu za slečnu Fettovou. Jeho plány ale nevyjdou, mladé páry se dostanou a Nébl přijde zkrátka. Protiklad čistým mladým lidem tvoří hlavně Florián Fett – dříve párkař a uzenář, dnes soukromník. Fett je hrubián a sprosták neváhající obětovat štěstí svého dítěte, nafoukaný a přehnaně sebevědomý. Jeho povýšenost a hrubost silně vyniká v rozhovoru s markýzem Vincellim:

Fett: Pan von Fett, aby bylo jasno. (Pro sebe) Ha, takhle nešlápnu vedle...A teď mu ukážu, jak umím poroučet. (Jakubovi) No tak, ty mamlase, copak nevidíš, že

*potřebujem sesle?! Nechá nás stát a čumět jako svatý za dědinou! Ach, ty hňupe!*⁵

Ženskou obdobou této postavy je Fettova neprovdaná švagrová – stará panna toužící za každou cenu po svatbě. Ani v nejmenším si rozhodně nepřipouští svůj věk ani svou situaci. Třetí negativní postavou je Nébl. Je to prohnaný podvodník, lhář a lump. Nedílnou součástí této frašky o třech dějstvích jsou Néblem zpívané kuplety.

Zápletku frašky **Duch času** tvoří fáma, kterou vytvořil statkář Alpenský, aby mohl lépe manipulovat nejen s vesničany, ale i se svým synem a neteří Miladou. Rozhlásí, že v lese kolem jeho zámku žije strašný Duch času, který může za vše zlé. Patnáct let mu vše vycházelo, ale nyní jeho prostoduchý syn zatouží Ducha času polapit. Splete si jej s baronem a jeho sluhou Zvonkem. Proto je dá zavřít do vězení, Zvonek při výslechu raději odsouhlasí všechna obvinění proti Duchu času (od francouzské revoluce až po šněrovačky a krinolíny), neboť si myslí, že je mezi blázny. Alpenský je nucen vysvětlit pravý stav věcí. Musí také oželeť plánovaný sňatek svého syna s neteří, z kterého chtěl získat definitivní moc nad jejím majetkem (dosud ho jako poručník pouze spravoval). Milada se totiž zamilovala do barona a právě on bude jejím ženichem.

Je více než jasné, že se tyto poměrně jednoduché hry brzy přežily. Vídeňská fraška začala zastarávat, jednotlivé kusy se stávaly stále více stereotypními. České divadlo se mělo a muselo vydat jiným směrem. Potřebovalo své vlastní hry, hry o české společnosti a pro českou společnost.

b) Francouzské veselohry a společenské hry – pokrok nebo mravní bahno?

„Nemravný Francouz je nyní v oboru písemnictví jediným mravním velikánem. On jediný má smělost sáhnout do plného života, do nějakého kusu jeho zahledět se jako do zrcadla a podívat se, jak vlastně sám vypadá. Zrcadlo je nebezpečná věc; truchlivý obraz, který z něho na nás se dívá, stává se až k zbláznění strašným, zkusíme-li si naň usmívat, i vážně musíme se do něho zahledět, pak možno že jeho nepříjemnosti poněkud alespoň zlepšíme. V následujícím podává nám Girardin kousek zrcadla našeho společenského života, naší slabé lidskosti a velké té lži, jaké se dopouštíme denně, abychom se alespoň zdáli mravně velkými. Čtete místo Paříž jen Praha a substituujte osobám Girardinovým osoby vám ze života známé.“¹

Tato slova pocházejí z pera Jana Nerudy. Objevila se 24. července 1865 v Národních listech a týkají se hry Pokuta ženy od Emila Girardina. Neruda v nich ocenil otevřenost a schopnost kritizovat nedostatky společnosti, znaky typické pro francouzské veselohry druhé poloviny 19. století. Tyto hry se na českém jevišti uváděly ve velkém množství. *„Francouzské hry pronikaly do repertoáru s takovou živelností, že před nimi zvolna kapitulovala i rakouská cenzura. Velmi těžkosti se však s nimi smířovala česká konzervativní kritika.“²* Publikum mohlo shlédnout hry Eugèna Scribea, Victoriena Sardoua, Emila Augiera, Octava Feuilleta nebo otce i syna Dumase. Francouzské hry se dokonce měly stát vzorem pro české původní veselohry ze současnosti. Kolem „nemravných Francouzů“ ale existovala celá řada sporů. Jedním z nejznámější je ten, který se odehrál na začátku roku 1871 mezi už zmiňovaným Janem Nerudou a Gustavem Pflögerem-Moravským, jenž byl silně proti jejich uvádění. Jaké tedy tyto hry byly? Čím tolik popouzely a naopak čím přitahovaly diváky?

Tyto společenské veselohry (nejčastěji konverzační zápletkové komedie) se zaměřovaly na dobové nešvary jako je např. korupce, kariérismus, hrabivost

nebo nevěra. Už od dob Eugène Scribea (1791 – 1861) se vyznačovaly obratnou výstavbou, přirozeným a vtipným jazykem a dramatickým efekty. Právě kvalitní technický postup často zakrýval psychologickou nepravděpodobnost postav. Na druhou stranu vykazovali někteří autoři pozorovací talent, postřeh pro drobné autentické detaily a dobové postavičky.

Podívejme se nyní blíže na dvě hry ze Scribova pera. Tento autor vynikl zejména dokonalou znalostí divadelních požadavků a technickou obratností. V jeho hrách už mravoličný aspekt ustupuje do pozadí. Nesnaží se ani tak o nějakou psychologii, ale jde mu hlavně o jevištní efekt.

První z nich napsal s Gabrielem Legouvé. Má název **Kouzelné prsty** a uváděla se také pod titulem Čarovné ruce. Děj se odehrává v rodině hraběte z Lesnevenu, kde vládne stará hraběnka a její ovdovělý syn. Dalšími členy rodu jsou Tristan, syn hraběte; Berta, neteř hraběte a chudá příbuzná Helena. Ta je na zámku pouze trpěna, ona však své příbuzné vroucně miluje, je jim vděčná a snaží se jim nějak odměnit za pomoc (např. šije pro rodinu šaty, aby ušetřili). Hraběnka plánuje sňatek Tristana s Bertou. Ten ale miluje Helenu (a ona jeho). Berta rozhodně nechce připravit přítelkyni o lásku milovaného muže a plán odmítá. Když Helena pozná pravý stav věcí, rozhodne se odejít od rodiny a žít se prací. To je ovšem v této době a v jejím postavení nepřípustné, hrabě a hraběnka se jí proto zříkají. Tristan se domnívá, že Helena miluje jiného a také ji zapudí. Sám se vrhne na rozmařilý život. Poslední dějství se odehrává o dva roky později. Hraběti z Lesnevenu se „úspěšně podařilo“ zadlužit se. Jedinou pomoc může přinést železniční dráha, která by měla vést přes jeho pozemky. Aby získal na svou stranu komisi rozhodující o stavbě železnice, musí přesvědčit markýzu z Menneville, aby za něj ztratila slovo. Ta ho ale nepřijme, neboť čeká veledůležitou návštěvu nejmódnější švadleny v Paříži. Ukáže se, že touto švadlenou je Helena. A jen ona má tu moc přesvědčit (prostřednictvím jejich manželek) členy komise o vhodnosti pozemků hraběte z Lesnevenu. Berta, hrabě a dokonce i sama hraběnka přicházejí tajně za Helenou a žádají ji o

pomoc. A protože má Helena dobré srdce a kouzelné prsty, pomoc jim neodepře. Tristan nakonec pochopí její čin a vrátí se k ní.

I druhá hra **Oskar čili Manžel, jenž podvádí svou ženu** má dva autory. Kromě Eugèna Scribea je pod ní podepsán Anne Duveyrier. Hlavní postava Oskar Bonnivet očekává spolu s manželkou Julií příjezd strýce Gedeona. Julie chce, aby jí manžel zakoupil statek, který si vyhlédla. Pomáhá jí v tom advokát Thérigny, jenž by se rád oženil s její sestrou Athénaidou, která by měla brzy přijet. Athénaidiným poručníkem je právě Oskar. Ten se nemůže dočkat svého strýce, neboť potřebuje jeho pomoc. Před časem totiž zatoužil po dostaveníčku se svou švagrovou. Ke schůzce, ale nakonec nedošlo. Dívka prchla a jemu v ruce zůstal jen svazek stužek. Oskar má černé svědomí, od té doby dopřává ženě vše, po čem zatouží. Julie ovšem nedávno našla stužky a žádá vysvětlení. Oskar je tedy vydával za strýcovu trofej. Gedeon slibuje pomoc, ale na oplátku žádá ruku Athénaidy. Julie ovšem preferuje Thérignyho, a tak zosnuje plán, jak mu pomoci a zároveň získat vysněný statek. Řekne, že o dopisu věděla a místo sestry poslala na schůzku služku Manettu. Tu přinutí, aby Oskarovi vyhrožovala, že vše prozradí. Manetta sice nemá tušení, o co jde, ale vychytralostí se jí podaří získat od vyděšeného Oskara několikeré zvýšení platu. Nakonec se ale vše vysvětlí. Julie dostane statek a Thérigny Athénaidu, jen Manetta přijde o přislíbené peníze.

Vidíme, že se zde zřetelně odhalily některé problematické oblasti (šlechta, postavení pracující ženy, intriky, manipulace s komisí nebo oblíbený dobový zvyk mít za milenku tanečnici nebo herečku). Některé z nich nemohly najít v českých hrách své místo, např. kvůli specifické úloze šlechty v našem prostředí. Česká společnost byla také silně prudérní, jak bylo vidět už v kapitole o německých a vídeňských veselohrách. Na těchto hrách ji tedy pravděpodobně přitahovala zejména jejich technická kvalita. Nicméně česká původní veselohra se, alespoň po stránce tématické ubírala jiným směrem. Jestli ku prospěchu věci, uvidíme dále.

II. Tématická klasifikace her

Na samém počátku vlastní klasifikace je třeba specifikovat, jaké hry se staly podkladem pro tuto práci. Ve snaze zachytit co nejlépe duch doby a české společnosti 2. poloviny 19. století jsme se zaměřili na veselohry a frašky původní, jež se vesměs odehrávají v době svého vzniku. Stranou tedy zůstaly všechny tituly, které vznikly jako adaptace jiných, nejčastěji prozaických textů, sólové výstupy, překlady (a to i překlady lokalizované a adaptované na tehdejší české poměry) a historické veselohry. Časově se snažíme pokrýt období od 50. let do roku 1900 včetně. Přesnější přehled o titulech poskytne příloha, která je součástí této práce.

Původní české veselohry se na divadelních prknech objevovaly po celá padesátá léta spíše sporadicky (např. Tajemné psaní Hermenegilda Jirečka v roce 1852, které bylo ovšem později označeno kritikem jako „*exemplární škvár*“¹). První souvislejší pokus představuje tvorba Jany Nerudy z konce 50. let. Pokud tedy chceme za počátek vývoje české veselohry 2. poloviny 19. století považovat právě jeho dramatické práce, pak musíme konstatovat, že se tento literární druh zrodil na základech jednoduchých žertovných her kratšího rozsahu s výrazně anekdotickými zápletkami.

Neruda měl po celý svůj život k divadlu velmi blízký vztah. Debutoval v roce 1859 na jevišti Stavovského divadla veselohrou **Ženich z hladu**. Jednoduchý příběh je založen na záměně mladého doktora Svobody za ženicha stejného jména, jenž je očekáván skupinou svatebčanů. Mladík trpící ukrutným hladem zvažuje otázku svatby a nakonec souhlasí, i když je bezesporu jeho hlavním motivem vidina svatební hostiny. Ačkoli se omyl vysvětlí, doktor se uvolí oženit. Svatba se totiž musí konat, jinak nevěsta přijde o dědictví, a jiný ženich není nablízku. Aby všem překvapením nebyl konec, Svoboda zjistí, že nevěstou je jeho známá z Prahy. Nekoná se tedy svatba z rozumu, ale z lásky. Autor uvádí v titulu, že hra byla napsána s použitím francouzské anekdoty. „*Tato anekdota*

byla však předlohou anonymní povídky *Eine Heirat aus Hunger*, otištěné v pražském německém deníku *Bohemii* r. 1842, č. 17. Podle ní Neruda pravděpodobně hru napsal.⁴² I když je tedy zřejmé, že část Nerudovy divadelní tvorby není zcela původní, přece jen stojí na počátku nové epochy české veselohry, a proto je zde jako jediná výjimka uvedena.

Podobné anekdotické příběhy ale postupem času (a samozřejmě také vývojem žánru) nemizí, jak by se snad dalo očekávat. Můžeme se s nimi setkat například o desetiletí později v aktovce Josefa Štolby **Bratranec** (prem. 1869). Mladý Lehoučka v ní přichází žádat o místo sekretáře slečny Dubské. Ve sloužícím Václavovi pozná druha z dětství a prosí ho o pomoc. Václav tedy vymyslí plán: doporučí ho své dívce Lízince, ta komorné Eulalii a ta pak přímo slečně Dubské. Pro větší důvěryhodnost se Václav rozhodne vydávat Lehoučku za svého bratrance. Lehoučka slibuje Lízince za pomoc sňatek. Jsou při tom ale přistiženi Eulalií, a tak ho Lízinka prohlásí za bratrance. Lehoučka se po té dvoří i Eulalii, a ta ho doporučí, také jako vlastního bratrance, své paní. Dubská je nadšena, Lehoučka i jí nabízí možnost sňatku a místo je mu tudíž přislíbeno. Ženy se ovšem v okamžiku neudržitelné radosti svěří jedna druhé se svými nadcházejícími sňatky. Tím samozřejmě vyjde najevo, že si všechny myslí na jednoho a že Lehoučka není ničím bratranec. Navíc Václav obdrží zásadní informaci ze svého rodiště – Lehoučka se stal darebákem, se kterým nechce nikdo nic mít. Zrádný žadatel o místo je vyhozen. Všichni jsou ze strachu před skandálem nuceni si odpustit a Lízinka se navrací k Václavovi.

Charakter kratšího žertu, bez nějakého hlubšího obsahu má také například Šamberkova **Hrůzostrašná noc** (prem. 1870), Jeřábkovo **Zde jest žebrota zapovězena** (prem. 1870) nebo **Sběratelka starožitností** (knižně 1890) od Vikové-Kunětické. Jejich hlavní a jedinou náplní není děj nebo příběh, ale zachycení právě jedné komické situace. Nicméně většina tehdejší divadelní produkce jakýsi děj vykazuje, a proto se ji pokusíme roztrždit právě na základě témat, se kterými pracuje.

Manželství je jako obležená pevnost: kdo je venku, chce dovnitř, a kdo je uvnitř, chce ven. Tak to alespoň říká arabské přísloví, které nám takto stručně umožňuje charakterizovat podstatnou část tehdy vznikajících divadelních her. Hlavními tématy se totiž nejprve stávaly především problémy a nesnáze na poli milostných a rodinných vztahů. Tedy alespoň do doby, kdy se stále více her začalo „střefovat“ do nedostatků veřejného a politického života české společnosti. Podívejme se tedy nejprve na **hry s milostnou tematikou**. Jako základní rozdělení nám poslouží právě zmíněné přísloví – 1. hry věnující se cestě do manželství a 2. hry řešící problémy, jež se vyskytly v manželství. První skupinu můžeme ještě dále rozdělit na ty, ve kterých je hlavním tématem překonávání nepřízně ze strany rodičů, a ty, kde je třeba na cestě do manželství odstranit jiné překážky a problémy.

V nejvyšší míře jsou zastoupeny hry, ve kterých se ústřední milenecká dvojice musí vypořádat s odporem některého z rodinných příslušníků. Příčiny, proč se rodičům daný člověk jeví nevhodným jako partner jejich ratolesti, jsou různé. Od takových „maličkostí“ jako je nedostatečný majetek nebo postavení a příslušnost k jinému světovému nebo dokonce politickému názoru, přes fakt, že už vybrali dítěti někoho jiného, až po nejruznější svérázné požadavky, jimiž podmiňují možnost získání ruky svého potomka.

• Například ve hře Josefa Jiřího Kolára **Tři faraonové** (prem. 1867) slibuje otec Tadyáš Masnicius, bývalý profesor archeologie, přednosta v městečku a konzervátor starožitností v kraji, svou dceru Filoménu pouze tomu, kdo mu dodá opravdovou egyptskou mumii. Dívku miluje mladý statkář Markovic, který ve snaze splnit podmínku přemluví svého bývalého spolužáka Bobše (nyní kočovného herce), aby se přestrojil za mumii. Takto proniknou do Masniciova domu. Zdá se, že se vše podaří, ale Masnicus hodlá mrtvolu pitvat, aby ji posléze mohl oživit svým „*elixírem vitae*“, což se Bobšovi z pochopitelných důvodů příliš nezamlouvá. V momentě, kdy se prozrazení zdá být neodvratitelné, se objevuje Bobšův otec – obchodník, který přiváží opravdickou

mumii. Masnicius použije svůj elixír, aby zjistil, která mumie je lepší. Bobeš tedy zázračně obživne, ale vše je prozrazeno, neboť ho otec pozná. Nicméně Masnicius souhlasí se sňatkem Filomény a Markovice poté, co nastávající ženich slíbí tchánovi poskytnout peníze na koupi pravé mumie.

K léčce se musí uchýlit i inženýr Řetízek ve Stroupežnického veselohře **Noviny a karty** (prem. 1875). Otec jeho milované Klárky, Martin Bedrník, totiž věří všemu, co píše v novinách. Posledních pět dní proto nutí rodinu k vegetariánské stravě, neboť se dočetl o škodlivosti masa. Jeho žena se zase zcela poddává výkladům karet. O Klárku ale usiluje také Lasička a nyní se má rozhodnout, kdo ji dostane. Bedrník chce dát dceru pouze vegetariánovi. Řetízek proto tvrdí, že nejí maso. Bedrníková na rozdíl od manžela preferuje Lasičku, protože jí vodí kartářky a vůbec mu vycházejí lepší karty. Bedrník slíbí Řetízkovi splnění jakéhokoliv přání, jestliže vyléčí jeho ženu ze závislosti na kartách. Zamilovaný mladík mu slibuje pomoc. Mezitím Lasička přivede další kartářku, která ale Bedrníkovou okrade. Řetízek ji běží zadržet. Mezitím si sousedky, které přišly gratulovat Bedrníkové k svátku, myslí, že zešílela (ona zatím pouze lká nad ztrátou peněz), a tak zavolají doktora. Doktor shledav, že nikdo neblázní, vymluví alespoň Bedrníkovi vegetariánství. Řetízek se vrací s penězi a zjištěním, že Lasička podplácel kartářky, aby mluvily v jeho prospěch. Bedrníková ho chce odměnit Klárčinou rukou, ale otec je najednou proti tomu (nechce, aby dcera měla za muže vegetariána). Řetízek se přizná k té malé lži o mase, ale Bedrník se rozčílí, že si z něj tropil žerty. Mezi čtyřma očima ho tedy Řetízek upozorní na daný slib a prozradí, že kartářku k Lasičkovi poslal on. Klárka je mu tedy po zásluze přiznána.

Občas je ale nutné odstranit na cestě za vysněnou osobou jinou překážku než je nepřítel rodičů. Tím se dostáváme ke druhé podskupině her zabývajících se cestou do manželství. Autoři nechávají mladé milence kvůli komickému efektu překonávat všemožné nástrahy a řešit i velmi zapeklité situace. Hrdinové tehdejších veselohr ovšem dokáží zvládnout i takový zdánlivě neřešitelný

problém, jakým je odpor vyvoleného partnera. Zdenka Marešová, dcera nakladatele a majitele tiskárny ze hry Karla Pippicha **Slečna nakladatelka** (prem. 1890) si jako správná moderní dívka vyhlédne potenciálního manžela. Je jím spisovatel Vladimír Světský, jenž je ovšem všeobecně znám coby nepřítel ženského pokolení. Zdence se lstí podaří zprostředkovat setkání, při kterém předstírá, že zastupuje svého otce v nakladatelství. Světský sice chce co nejrychleji zmizet a se Zdenkou se pohádá, ale nakonec je jejími názory zcela okouzlen a propadá dojmu, že je jiná než všechny ostatní. Okamžitě zapomíná na své názory, zasnubuje se se Zdenkou a hodlá jí věnovat svou další básnickou sbírku.

Toto je ovšem ojedinělý případ, kdy tím aktivním (nebo přinejmenším aktivnějším) partnerem je žena. Častější variantou je opačný postup: svéhlavá dívka je z nějakého důvodu vůči muži zaujatá, on se tedy musí pokusit napravit jí hlavu a dokázat, že skutečné štěstí ji čeká jen po jeho boku. Takovým případem je třeba Nerudova veselohra **Žena miluje srdnatost** (tiskem 1860). Východiskem zápletky je zde chování mladé vdovy, která od mužů vyžaduje srdnatost, o níž má ovšem dost specifické představy. Do domu jejího otce přijíždí její kdysi odmítnutý nápadník Volšovský. Ten by o ni měl stále zájem, ale kolem vdovičky se točí mnoho dalších mužů, kteří lépe než on vyhovují její představě o srdnatosti. Volšovský se tedy chová sice zdvořile, ale velmi chladně a odmítavě. To mladou ženu samozřejmě popouzí. Jeden z mužů, kteří se jí dvoří, ve snaze naplnit její požadavky dokonce zosnuje fingované přepadení. Vše je ale prozrazeno a inscenátor je odhalen jako podvodník právě zásluhou dříve odmítaného Volšovského. Ten si také nakonec získává ruku a srdce mladé vdovy.

Už jsme naznačili, že kromě přesvědčování vyhlédnutého partnera je často třeba řešit i jiné problémy. Jak už to v tomto typu her bývá (zvláště ve fraškách), často jde o takzvané utvořené problémy. Jednoduše řečeno: situace, kterou je možné snadno nejen vysvětlit, ale i pochopit, je z nějakého důvodu (většinou už

hůře pochopitelného) náročně maskována a kamuflována. Hrdina podniká krkolomné akce, aby se vyhnul problémům, což se mu ale nikdy nemůže podařit. Bez takovýchto podniků by se sice situace značně zjednodušila, avšak zcela jistě na úkor zábavnosti. Nicméně je všechno i přes hrdinovu veškerou snahu stejně v závěru prozrazeno. Ale protože se pohybujeme v žánru, kde je happy end víceméně povinný, dotyčnému je vše odpuštěno a někdy je dokonce i odměněn.

Jako příklad nám může posloužit hra Františka Ferdinanda Šamberka **Svatojanská pout'** (prem. 1868). Její hlavní hrdina, mladý doktor Karel Kratochvíl, pomohl svému příteli Vojtěchovi z nesnází – vzal ho k sobě na byt a zaručil se za jeho dluhy. To ovšem neměl dělat. Lichvář jim totiž zabaví všechn nábytek, protože momentálně nemohou zaplatit. Vtom přichází dopis od strýce Kanárka, který hodlá přijet spolu s dcerou Boženkou, Karlovou nevěstou, na návštěvu. Než oba mladíci stačí vymyslet, co provedou s prázdným bytem, jsou tu příbuzní osobně. Karel je tedy přijme v prázdném bytě. Vydává ho za svou ordinaci a Vojtěcha, kterého dovedně maskuje přehozeným županem, za pohovku. Aby získal čas, tak návštěvu rychle pošle do hostince a tvrdí, že ji tam vyzvedne a odvede sám do svého bytu. Vzápětí dostává šanci, jak z tohoto problému ven. Výbor zajišťující ubytování svatojanských poutníků prosí o zapůjčení Karlova bytu a zároveň mu pro jeho potřebu nabízí byt jiný. Karel neváhá a příbuzné vezme právě tam (byt vydává pochopitelně za vlastní). Nejprve je odtud ovšem nutné vystrnadit sluhu Jeana. Vojtěch ho pošle do Karlova bytu vyzvednout strýcovu hospodyní Markétu – namluví mu, že je jí dvacet a že je bohatá. Karel zanechává své příbuzné v novém bytě a odchází s Vojtěchem. Do bytu se ale vrátí jeho pravý majitel Kopřiva s dcerou. Karlovy příbuzné považují za poutníky, kterým poskytl ubytování. Totéž platí i obráceně. Později na pouti narazí Karel a jeho příbuzní na Jeana s Markétou. Vojtěchův podvod je prozrazen. Markéta pronásleduje Jeana, protože se do něj zamilovala, a ten prchá bez zaplacení. Sklepník, kterému Jean dluží peníze za

útratu s Markétou, přináší do Kopřivova bytu Karlův župan, který Markéta vzala u Karla doma a na pouti ztratila. Sklepník Kanárkovi vyjeví pravdu o bytě, ve kterém se nachází. Podvedený strýc se omlouvá Kopřivovi a proklíná Karla, v čemž ho Jean silně podporuje. Karlovi se ale podaří vše vysvětlit a za šlechetnou pomoc příteli je odměněn sňatkem s Boženkou.

Když jsou všechny překážky a nástrahy zdárně překonány, nic nestojí manželství v cestě. Mohlo by se tudíž zdát, že teď čeká mladou zamilovanou dvojici jen samé štěstí na rozkvetlé louce, ale téměř nikdy tomu tak není. Proto se nyní dostáváme k druhé skupině her s milostnou tematikou, k titulům, které se zabývají problémy, které mohou potkat mladé páry **po sňatku**.

Častým zdrojem problémů a příčinnou nepříjemností v domácnosti bývá přítomnost **tchyně** (tedy konkrétně matky mladé novomanželky). A nemusí přitom jít o dlouhodobé soužití, často stačí jen krátká návštěva jako v aktovce **Mezi umělci** (prem. 1896) od Josefa Štolby. K mladým manželům Antošovi a Bertě Kopeckým přijíždějí na návštěvu Bertini rodiče Řehákovi. Matce se příliš nezamlouvá, že zeť – malíř maluje převážně nahé ženy. Podezírá ho tak silně z nevěry, že nahlodá i Bertu. Bertin otec odchází za Kopeckým. Když ženy zůstanou samy, objeví se dopis pro mladého malíře. Řeháková ho otevře, protože Berta má podle ní jako manželka právo číst mužovy dopisy. Ukáže se, že je to milostný dopis od ženy z Moravy. A protože Kopecký byl nedávno na Moravě na studijní cestě, obě ženy si okamžitě myslí, že jde o jeho milenkou. Vzápětí do bytu přichází podomek Kabeláč (taktéž z Moravy) a žádá uhrazení dluhu za ubytování a opravu bot. Má s sebou celou rodinu, kterou Kopecký údajně pozval na návštěvu. Aby tomu nebyl konec, objeví se ještě vdova Martínková s dcerou Kamilou, jež je údajně Kopeckého snoubenkou z Moravy. Bertu a její matku považují za hospodyně, které bude nutno po Kamilině svatbě s Kopeckým propustit. Omyl se ale brzy vysvětlí – na Moravě se objevil podvodník, který vystupoval pod Kopeckého jménem.

Mnohem horší podobu tchyně můžeme najít v podobě Zoufalové ze Šamberkovy **Rodinné vojny** (prem. 1880). Tahle osoba je zlá, nespravedlivá, povýšená, arogantní, místy až agresivní. Má pověst saně a už od samého začátku se jí všichni chtějí zbavit. O co v této hře jde? V bytě doktora Krátkého se vše připravuje na jeho svatbu se slečnou Julií Zoufalovou. Jsou zde už příbuzní nevěsty – Ubrouskovi a Špulákovi, kteří se vzájemně nesnesou. Výjimkou jsou jejich děti, které se naopak snesou velmi dobře, protože se do sebe zamilovaly, což jejich rodiče popuzuje proti sobě ještě víc. Na svatbu přijíždí i ženichův strýc Bábovka, bohatý statkář ze Šumavy. Nevěstu synovci schvaluje, ale s matkou a Juliiným bratrem Felixem má potíže. Zoufalová jako svatební dar novomanželům slibuje, že s nimi bude po svatbě žít, aby se o ně mohla starat. Po dvou dnech už má Bábovka Zoufalové plné zuby. Ona jeho taktéž. Statkář chce proto odjet, ale novomanželé ho nechtějí pustit. Krátkému tchynina přítomnost také nevyhovuje a dokonce i Julie chápe, že by měli žít sami. A tak Bábovka vymyslí plán – od nynějška bude Krátký dělat jen to, co mu strýc řekne. Následuje velká hádka se Zoufalovou i s Felixem. Do toho přichází zpráva, že Fanyňka Špuláková utekla s Pafnuckem Ubrouskem. Rodiče se hádají, kdo koho unesl. Zoufalová vyhrožuje: buď Bábovka nebo ona. Mladí milenci jsou naštěstí brzy objeveni – chtěli utéct k divadlu a celé dva dny byli v Berouně v hostinci, kde se vydávali za novomanžele. Klid tedy nastává alespoň na jedné frontě. Ale ne na dlouho. Do domu přichází policejní zřízenec, který má za úkol zatknout Felixe pro padělání směnky. Ten není vůbec znepokojen a chladně se přiznává. Počítá totiž, že dluhy zaplatí matka z dědictví po otci. Bábovka promluví se Zoufalovou o Felixovi. Poznání synova skutečného charakteru matku zdrtí. Bábovka jí nabídne pomoc – půjčí jí peníze, sežene právníka a nabídne bydlení na svém statku. Zoufalová tedy nakonec odjíždí s Bábovkou a Fanyňka dostane Pafnuce za muže.

Ale nemůžeme všechny problémy svalovat jen a pouze na tchyně a další příbuzné. O spoustu potíží se totiž hravě postarají sami **manželé**. V jedné

z nejznámějších a nejhranějších veseloher z tohoto období - Šamberkově **Jedenáctém přikázání** (prem. 1881) - může za celou řadu záměn, nedorozumění a krkolomných akcí právě manžel. Jiří Voborský očekává příjezd svých přátel, s kterými ho pojí staromládenecký slib neoženit se. Z pochopitelných důvodů proto žádá, aby jeho manželka Emma odjela na čas k rodičům. Té se ale moc nechce, žárlí a podezírá muže z nevěry. Nakonec se přesto uvolí odjet. Přátelé už ovšem přijíždějí, a tak se musí schovat nejprve před majorem Jičinským, pak před úředníkem Střelou a posléze i před profesorem Beránkem. Než stačí úplně zmizet, přijíždí nikým neočekávaná návštěva - Emmi rodiče Králíčkovi s dcerou Julií. Odjet teď není možné. Voborský se proto rozhodne vydávat před přáteli Emmu za svou dceru, kterou má se svou bytnou ze studentských dob, Eližbětou Vaňousovou. Emma zasvětila sestru do manželova tajemství. Střela se zcela neočekávaně přiznává k poměru s Vaňousovou, která mu prý dokonce měla porodit dítě. Pochopitelně pak považuje Emmu za svou dceru a chce si ji odvézt (i přes Voborského protesty). Julii se líbí Beránek, ale zamotává se do švagrových lží. Sebe vydává za Voborského sestru a svoje rodiče za Emminy prarodiče. Jičinský naléhá na Králíčka coby Emmi dědečka, aby Voborský přenechal Emmu Střelovi. Králíček ani jeho žena nic nechápou a považují oba za blázny. Julie odhalí Beránkovi pravdu. Shodou okolností poznává Střela v manželce popleteného soustružníka a velitele hasičů Bartoloměje Pecky Eližbětou Vaňousovou. Případ otcovství se tak zdárně vyřeší - Vaňousová žádné dítě nikdy neměla a vše si vymyslela. Beránek se chce oženit s Julií, a proto pomůže Voborskému (a potažmo i sobě) zrušit přísahu.

Abychom byli nestranní, je třeba podotknout, že za potíže, jež jsou tématem našich her mohou muži i ženy rovným dílem. Původcem problému ze hry **Blázinec v prvním poschodí** (prem. 1867) rovněž od Františka Ferdinanda Šamberka je pro změnu novomanželka Klára. Její muž Jaroslav se chce zbavit přihlouplého sluhy Josefa, kterého na její žádost přijal. Kláře byl totiž

doporučen paní medicínální radovou jako nezbytný doplněk rodiny, která má žádanou společenskou úroveň. Jaroslav spolu s přítelem Arturem vymyslí geniální plán: namluví Josefovi, že je Klára blázen, a žádají jeho pomoc při „lčení“. Josef, který s vidinou zvýšení gáže přislíbil oběma pomocnou ruku, si tedy veškeré Klářino chování a jednání vykládá jako projevy šílenství. Reaguje na ně ovšem takovým způsobem, že si Klára myslí, že blázen je naopak Josef. Proto ještě ráda prosí svého manžela, aby sluhu vyhodil. Jaroslav samozřejmě nadšeně souhlasí. Před Josefem, který se přesně podle plánu domáhá vlastního propuštění, je ovšem na jeho straně.

Říká se, že láska je věčná jako sám život, a podobně je tomu i v dramatice. Milostné téma se hojně objevuje po celou druhou polovinu 19. století. Postupně ale přestává být tím jediným a hlavním obsahem dramatu. Stále častěji se objevují hry, které se kriticky zaměřují na českou společnost a zejména na její společenský život. Milostné motivy se tady různou měrou prolínají s hodnotícími momenty. Ale v málokteré opravdu chybí láska. Takovou výjimkou je kupříkladu Jeřábekova veselohra **Tři doby země české v Komárově** (prem. 1870), která rozpoutala vleklý spor mezi autorem hry a jejím kritikem Janem Nerudou, což pravděpodobně vedlo ke stažení kusu po několika reprízách. Hra má podtitul Humoristické obrazy z novější historie. První obraz se odehrává v roce 1848. Sledujeme v něm vzestup rodiny Podšívků – otce a syna. Zchudlý kloboučník se nestará o pokrok a revoluce mu k ničemu není, pokud nezvýší odbyt klobouků. Jeho syn je student – „hurárevolucionář“, chvástavý a nadutý. Jejich protipólem je starý invalida Pavel Skála a jeho vnuk Jeník. I ostatní měšťané posuzují konstituci jen z hlediska svého zisku: sklenář se těší na rozbitá okna k zasklení, švadlena, že půjdou na odbyt kokardy. Ve druhém obrazu se děj posouvá o deset let dopředu do roku 1858. Mladý Skála studuje v Praze. Rodina Podšívků stále stoupá výš – starý se stal především díky své sobeckosti a bezcharakternosti jednou z hlavních osob ve městě. Jeho syn se oženil s dcerou justiciára Drbohlava a povýšil na asesora čili přísedícího soudu.

Rozumí duchu doby a využívá poměrů za pomoci židů a jiných dřičů k vlastnímu prospěchu. Vlastenectví se v tomto čase už přežilo. Třetí obraz se vztahuje k roku 1868. Mladý Podšívka - nyní již starosta - chce ze svého otce udělat poslance, což se mu ale nakonec nepovede. Celý jejich rod spadne ze společenského žebříčku a novým poslancem je zvolen mladý doktor Jeník Skála.

Tento typ veseloher byl nepochybně (už vzhledem ke svému zaměření) mnohem zajímavější pro cenzuru než ostatní. Postižena byla mimo jiné třeba Šamberkova aktovka **Boucharón** (prem. 1866), kde vadila například replika soukromníka Kutílka, který má problém s tím, provdat svou dceru za člena Sokola (*„Tu to slyšíš! Člověk by přišel o rozum! Takový revolucionářský spolek a v našem tichém městečku! Já vím, co to v Praze dělá za pohoršení. Tam se od roku 1860 leccos změnilo a předce mi můj dobrý přítel svěřil, že tam jistí páni dostávají pokaždé křeče, kdykoliv ty červené košile uhlídají. A kdyby tam aspoň večer při plynovém osvětlení chodili, kde není bez toho nic vidět, ale ne. V pravé poledne hemží prý se jich celé houfy po ulicích. Jaroslav nám o nich zajisté nejlepší zprávu dá.“*).³ Text další Šamberkovy hry **6. červenec** (plánovaná prem. 1869) byl dokonce zakázán celý. Autor proto změnil název a provedl několik spíše kosmetických úprav (z jezuity Ignácia se stal Tichošlap, úd střídme společnosti; obecní radové Temnochtěl, Bukovský a Loučovský byli přejmenováni na Kudličku, Zouváčka a Buchtu, z měšťanosty Tvrdého se stal Turnovský). Jako **Sedmašedesátníky** text uvedl v roce 1870 pod pseudonymem Pavel Souček. O čem tedy hra je a proč vadila cenzuře? Děj se odehrává v Potměšíně, kde vládne měšťanosta Tvrdý, který je jako zpátečník a poněmčilec kritizován opozicí. Tu zde představuje i jeho vlastní syn Rudolf. Opozice chce 6. července uspořádat slavnostní pouť u příležitosti upálení mistra Jana Husa. Tvrdý to nehodlá připustit a svolává obecní radu (Hus je pro ně samozřejmě kacír). Zakázat akci úplně, ale nemůže, tak alespoň povolá gardu, která by měla obyvatele zastrašit. Vacek, jediný zástupce městské rady, který je akci nakloněn, skládá funkci. Obecní strážník Hulákal vyhlašuje, že slavnost je

zakázána, což mezi lidem vyvolá pochopitelnou nevoli. Zároveň dostane od Tvrdého příkaz zatknout Rudolfa. Omylem ale odvede jeho přítele Ladislava, který miluje Rudolfovu sestru Alžbětu. Jezuita Ignác se ve vězení snaží domnělého Rudolfa přivést na „správnou cestu“. Posléze vnikne dokonce i mezi organizátory akce - chce totiž obrátit i ostatní „odpadlíky“, ale se zlou se potáže. Večer se u Tvrdého koná oslava. Sluha Kubík dostal od Rudolfa a jeho přátel úkol opít obecní radu. To se mu také snadno podaří. Radního Myšihlávka navlékne do červené kazajky, a na hlavu mu narazí červenou čapku. Přiměje ho také veřejně zpívat. Mezi obyvatele se také dostane podvržená rezoluce, ve které chce Myšihlávka zrušit daně (malý synek mu ji vytáhl z kapsy). Kompromituje tak celou obecní radu. Tvrdého zákaz slavnosti navíc nebyl na vyšších místech schválen. Celá rada proto musí rezignovat. Vackovi je přislíbena vedoucí pozice ve městečku a Ladislavovi ruka Alžběty.

Jako poslední příklad z této skupiny uvedeme veselohru Josefa Štolby **Vodní družstvo** (prem. 1886). Ještě lépe a názorněji zde uvidíme, jak se kritika některých jevů české společnosti proplétá s milostnou tematikou. Statkář Zelenka se jako předseda vodního družstva, které bylo založeno pro účely regulace řeky, chystá na příjezd inženýrů. Zároveň očekává také svou neprovdanou sestru Emílii, která má dělat gardedámu jeho dceři Božence. Zelenka zdůrazňuje, že jedná jen a pouze v zájmu hospodářského spolku (sám nemá pozemky u řeky, jenom zastupuje hraběte), ale je jasné, že touží po ocenění. Očekávaní inženýři jsou sice přátelé, ale mají naprosto rozdílné povahy. Rychtera vzpomíná na dívku, kterou letmo zahlédl ale do které se přesto stačil zamilovat. Druhý - Cirkel - je na rozdíl od svého kolegy velmi sebejistý a výmluvný, navíc se doslechl o Boženčině majetku a touží jej získat pro sebe. Boženka se ale vdávat nehodlá, chce zakládat všemožné spolky a manžel by jí v tom překážel. Proto před ní Cirkel tvrdí, že se ženit nemůže, protože mu kdysi odmítnutí od jisté dívky zlomilo srdce. Redaktor místních novin Liboveský slibuje inženýrům pomoc při ovlivnění veřejného mínění ve prospěch vodního

družstva. Je totiž nutné, aby do něj vstoupili všichni majitelé pozemků na řece. Boženka i Cirkel v přijíždějící Emílii okamžité poznávají onu dívku, jež zničila mladému inženýrovi život. Boženka vše tetě prozradí. Ta si ovšem myslí, že Cirkel má zájem o její dědictví, a proto se ho rozhodnou vyzkoušet. Měšťanosta Rachota chce, aby inženýři zarovnali řeku v jeho prospěch (proti Červenkově). Cirkel slibuje, neboť Rachota tím podmiňuje svou podporu vodnímu družstvu (redaktor mu prý je zavázán). Totéž a za úplně stejných podmínek po něm požaduje i první radní Červenka. Cirkel je opět nucen souhlasit. Sousedka Cafourková chce, aby inženýři bydleli u ní – má totiž dcery na vdávání. Vyhrožuje sabotáží vodního družstva (redaktor je jí taktéž zavázán). Rachota a Červenka se z novin dozvědí, co Cirkel nasliboval, a hodlají vodní družstvo pohřbít jako pouhou Zelenkovu spekulaci. Boženka namluví Rychterovi, že celý statek patří Emílii a ona je vlastně chudá. Rychtera je na rozdíl od Cirkla nadšený. Boženka je onou dívkou do níž se zamiloval, a protože Cirkel ji chce jen pro peníze, má teď volnou cestu. Rychtera požádá o dívčinu ruku a je vyslyšen. Vypočítavého Cirkla Emílie odmítne. V závěru se ukáže, že vodní družstvo sabotovala Cafourková ze vzteku, že přišla o potenciální ženichy pro dcery. Zelenka jí slibuje objednání nových svobodných inženýrů a všichni oslavují nové vodní družstvo.

Stranou tohoto rozdělení na dva hlavní proudy - hry s milostnou tematikou a hry dotýkající se politiky a veřejného života vůbec (a samozřejmě mimo těch několik na začátku zmiňovaných aktovek, majících povahu krátkého žertu) – stojí několik her, které není zcela možné zařadit ani do jednoho z nich, protože se tomuto (byť poměrně širokému) rozdělení z různých důvodů vymykají. Jsou to Stroupežnického *Naši furianti* (prem. 1887), Štolbovy *Křivé cesty* (prem. 1891) a Šamberkův *Podskalák* (prem. 1882).

Naši furianti, jejichž děj se točí kolem volby obecního ponocného, představují novum v tom smyslu, že jejich hrdiny nejsou měšťané, továrníci nebo podnikatelé, ale sedláci, tedy reprezentanti vesnického života. Humor této

hry nepramení ze zesměšňování nebo parodování příčinlivých měšťáků snažících se vydrápnout se o kousek výš a ještě si přitom „namastit kapsu“ nebo alespoň získat nějakou okolním světem pozitivně hodnocenou funkci. Tyto postavy jsou velmi dobře odpozorovány. Nejsou to žádné umělé povahové konstrukty, jsou to skuteční lidé „z masa a kostí“. V klasické frašce (nebo i veselohře tehdy typické) by měli podobu hloupých vesnických balíků, ale tady tomu tak není. Celá hra vychází z realistického zobrazení vesnického života, a tak i tyto postavy jsou reálné a realistické, a proto pokud jsou komické, tak nikoli ve smyslu zesměšnění.

Zápletku **Křivých cest** tvoří rozhodnutí hraběte a hraběnky, že ředitelem jejich panství bude správce Horák, kterého spolu s manželkou s sebou přivedla hraběnka z otcova domu. Dosavadní pracovníci se proti tomu bouří, protože každý z nich si myslel, že funkce bude jeho. Pomocí různých léček (i milostných) a pomluv se snaží Horákovy vyštvať. Na první pohled je patrné, že se tato hra vymyká právě pro české poměry tolik netypickým prostředím aristokracie. Hraběcí rodinu sice nalezneme i v Pippichově **Světě zásad** (prem. 1888), ale tam už má mladý hrabě přece jenom mnohem blíže k měšťanovi než k aristokracii.

Podskalák s podtitulem *Obraz ze života pražského* se pokouší kombinovat veselohru se hrou spíše sentimentálního ražení. Mladý Václav Dvořák se vrací k lůžku umírající matky, která mu před smrtí prozradí tajemství jeho nemanželského původu. Jako mladou služku ji pod příslibem manželství svedl nynější bohatý statkář Sommerfeld, který je tudíž Václavovým otcem. Hrdá žena od něj nikdy nic nepožadovala a syna prosí o totéž. Václav ale o otce stejně nestojí. Samozvaný doktor Angrešt ho přesto přemlouvá, aby Sommerfelda vyhledal. Těší se vidinou, že vyzíská polovinu z toho, co od něj Václav dostane. Hrdý mladík nejprve nechce, ale možnost, že by mohl požádat o milovanou Boženku, ho přiměje souhlasit. Chce se ale napřed poradit s Boženčíným otcem, zedníkem Bramborou. Ten souhlasí, že by se měl Václav přihlásit k otci, ale

rozhodne se, že za Sommerfeldem půjde sám místo Angrešta. V převleku vévody od Braganzy pronikne do boháčova salonu a vyjeví mu tajemství, že má syna. Sommerfeld se nechce nechat vydírat a Bramboru vyhodí. Ten je rozhořčen, protože nežádá peníze, ale pouze spravedlnost. Sommerfeldova manželka ovšem najde dopisy, které její muž kdysi napsal své milence a které mu nyní Brambora přinesl. V obavě před kompromitací žádá vyřešení celé záležitosti. Sommerfeld se tedy setká u Brambory s Václavem. Nabízí mu peníze na cestu do Ameriky (chce se ho zbavit). Václav peníze nechce, žádá pouze, aby Sommerfeld navštívil hrob jeho matky a odčinil tak jejich prohřešek. Statkář je zaujat povahou svého syna, ale věc se musí vyřešit. Hrdý Václav slibuje, že otce nebude nikdy vyhledávat. Ten mu tedy nabízí otcovskou pomoc (jako jakousi kompenzaci otcovské lásky) – požádá pro něj o Boženčinu ruku a dá jim peníze do začátku. A tak se také stane.

Z uvedeného děje by se mohlo zdát, že Podskalák nepatří do oblasti veseloher. Některé repliky přetéající patosem a sentimentem by nám to jen potvrzovaly („*Václav: Což jiného může ode mne očekávati; - jsemť muž práce, - dítě chudé ženy, které nemohla mne posílati na vysoké školy, - nenaučil jsem se šalbě a pokrytectví, jsem povaha rovná a přímá, jsem dítě Podskalí, - ano, hrdě se k tomu znám: jsem Podskalák – a ten ví, co je čest’ – ten ví, že jest bídňíkem, kdo jiného o ni oloupí – ten ví, že i zvíře o své mládě se stará a z doupěte je nevyvrhne v pustý les, pokud si nemůže samo potravu vyhledat. Nu, a když to vím já, prostý syn Podskalí, tož onen vzdělaný panáček měl zajisté o tom také vědomost’; věděl, co jest povinností jeho a přece ji nesplnil! Matko, v této svaté chvíli tě žádám, pověz mi jméno jeho! Půjdu k němu, budu žádat zadostiučinění, však ne za sebe, nýbrž za tvé bledé, utrápené líce, za slzy tvé a hanbu tvou!*“⁴). Ale několik komických postav (např. doktor Angrešt nebo zedník Brambora) a řada komických situací (např. když za Bramborou vtrhnou do salónu ostatní Podskaláci, aby ho chránili, a jeden z nich začne tančit se Sommerfeldovou) nás přesvědčí o oprávněnosti tohoto zařazení.

Jedněmi z nejčastěji uplatňovaných principů výstavby dramatické situace jsou nejrůznější **záměny osob**. Rudolf Rouček ve své studii *Struktura české situační komedie* hovoří o třech typech takovýchto záměn:

„a) Obě postavy v dialogu odříkávají svůj kontext. Přitom pouze jedna postava pokládá postavu druhou za někoho jiného nebo jde o naprostou záměnu, kdy se obě postavy pokládají vzájemně za někoho jiného. Jinak je ovšem výstavba dialogu podobná. Záměnu si v tomto případě neuvědomuje ani jedna z postav.

b) Druhý typ je dialog, kdy se jedna postava dostane do nějaké situace, kterou nechápe anebo z ní chce těžit ve svůj prospěch, a začne záměrně svůj kontext přizpůsobovat kontextu partnera, čímž jej v jeho omylu utvrzuje. Záměnu si uvědomuje pouze jedna z postav.

c) Ve třetím případě, který je nejméně častý, máme co dělat opět se zůstatkem předcházejícího období, který je pro strukturu námi zkoumanou netypický. Nejde tu totiž o situační humor v první řadě, ale o určité neočekávané překvapení.“⁵

Nám bude stačit jednodušší rozdělení:

- a) záměna osob;
- b) vydávání se za někoho jiného.

V prvním případě je základem situace nějaký omyl, nedorozumění. Někdo někoho omylem považuje za někoho jiného (např. záměna stejných jmen). Dotyčný se může rozhodnout situaci nějakým způsobem využít ve svůj prospěch nebo se ji může snažit vysvětlit (to daný stav většinou ještě více zkomplikuje). Taková záměna se může týkat jen jedné nebo i obou zúčastněných stran. Příkladem pro tuto skupinu může být například **Hrůzostrašná noc** od Františka Ferdinanda Šamberka. Dva strašpytlové - Bohumil Křeček a jeho sluha Florián – jsou vinou počasí nuceni přenocovat ve „sprosté krčmě“. Ještě než vstoupí do místnosti, podaří se jim už tak nabručeného hostinského (s příhodným jménem Vraždil) urazit. Ten se k nim proto chová velmi hrubě. To spolu s přítomností umouněných havířů způsobí, že Křeček i Florián považují celou společnost za

loupežníky. Celá hra vrcholí v noci, kdy se naši dva „hrdinové“ děsí Vraždila jdoucího s nožem do spíže zakrojit trochu salámu a uzené kýty, neboť očekávají, že proti nim hodlá použít brutálního násilí přesně v duchu svého jména.

Záměnu osob a vydávání se za někoho jiného spojuje celá řada podobností, například ve výstavbě dialogů. V tomto případě je ale někdo považován za někoho jiného zcela záměrně. Jedna postava je uváděna druhou v omyl naprosto vědomě a s vidinou splnění jistého cíle. Omyl je ale vždy prozrazen a jen díky logice žánru je ten, kdo celou záměnu zosnoval v krajní nouzi (s čestnými úmysly; v situaci, kterou nelze řešit jinak), odměněn, a ten, kdo se jen chtěl nečestně obohatit (jak o peníze, tak i o partnerovy city), po zásluze potrestán.

Významnou roli ve výstavbě těchto textů mají i některé další složky, jako je například monolog nebo repliky stranou. Nejen o významu, ale také o způsobu provedení **replik stranou** se můžeme nechat poučit Janem Nerudou. „*Tajomludou (u Francouzů a Němců jmenuje se „apart“) nazýváme ony drobtý dialogu, jejichž poměrnou tajnost sice zdravý cit a bystrozrak umělcův poznati by musil i bez zvláštního připomenutí básníkova, jež ale básník, hlavně kvůli čtoucím, vyznačuje připomenutím „pro sebe“. Již „prosební“ výraz ten žádá za zcela zvláštní nakládání. Tajomluva znázorňuje ony blesky myšlenkové, které v životě i při nejrychlejším dialogu šlehají sem a tam stranou, znázorňuje to, co v životě lidem zamlčujem, čímž se ale při činech svých přece řídíme. Tajomluva je velkou pomůckou tedy pro spisovatele, který jediným slovem takto ozářiti může celý svůj děj dramatický nebo alespoň vysvětliti právě se rozvinující situaci. Zkažení důležité tajomluvy rovná se tedy snadno zkažení celé situace a ubližuje básníkovi, obecenstvu i herci co umělci. U nás nakládá se s tajomlunami právě tak jako s jinými plnovážnými částkami dialogu, ano dává se jim někdy i přízvuk mnohem ještě těžší, čímž jsou ráz i platnost jejich zcela zničeny. Herec předstoupí až k samému orchestru a zvýšeným hlasem vrhne tajomlunu svou v obecenstvo s takovou silou, že v obecenstvu nemůže povstat ani stín oné iluse, jíž básník v situaci té dosíci chtěl. Ledaže herec rukou ústa*

zastírající naznačiti se snaží, že zde skutečně mělo by se mluvit něco zastřeného.“⁶

Základní funkcí replik stranou je tedy vysvětlovat např. určitý způsob jednání nebo informovat o pravém myšlenkovém rozpoložení některé postavy. Jiným slovy přinášet informace, které jsou potřebné pro to, aby se divák v ději snadno a správně zorientoval. Tento způsob promluv byl na divadle 19. století celkem běžný, postupně vymizel s nástupem éry realismu. Důvod je poměrně jednoduchý: čím více se divadlo snažilo o nápodobu skutečného života (tedy čím více chtělo v divákovi vytvořit iluzi, že sleduje skutečné dění nikoli divadlo), tím více byly takovéto repliky neúnosné. Je ovšem nutné připomenout, že během 20. století našly podobné prvky své uplatnění ve směrech snažících se narušit právě onu iluzi „pozorování skutečnosti“. Pro ilustraci tohoto typu promluv si ukážeme část dialogu mezi měšťanem Bedrníkem a kartářkou ze hry **Noviny a karty** (Ladislav Stroupežnický).

Bedrník: (vejde hned po odchodu Lasičky) Ah – kdo je to zde? Mladá ženská? Čeho si přejete? (Prohlíží ji se zalíbením)

Kartářka: Byla jsem do tohoto domu nějakým pánem uvedena.

Bedrník: Hm! uvedena – tedy jste byla uvedena. (Stranou) Hrome, je hezká. (Nahlas) A jak se jmenuje ten pán?

Kartářka: Pan Lasička.

Bedrník: Pan Lasička? To jest hezké – tedy uvedena panem Lasičkou. (Stranou) Ta ženská má hezké oči! to jsou oučinky! (Nahlas) A za jakou příčinou?

Kartářka: Mám zde řízení s paní Berníkovou.

Bedrník: (stranou) S mou ženou? (Nahlas) A – a já bych to nemohl spravít sám?

Kartářka: Nikoli, pane. Paní Bedrníková si přeje, abych jí vykládala karty.

Bedrník: (stranou) U všech všudy, zase ty karty! (Nahlas) Tedy umíte vykládat? Ale vy čtveračko, vy máte hezká očka! Jak pak: ještě svobodná nebo panička?⁷

Také hlavní funkcí **monologů** je zprostředkovat divákovi nějakou dosud neznámou informaci (nebo pravý stav věci), jež je ovšem nezbytná proto, aby bylo možno danou situaci pochopit. Může být řečen stranou, ale primárně jde o promluvu některé z postav samy k sobě, pronášenou většinou o samotě, a tudíž veřejně a nahlas. Monolog lze také využít jako způsob, jak snadno uvést diváky do děje. Takovou funkci má kupříkladu úvodní monolog ředitele divadelní společnosti ve hře Emanuela Züngela **Hledá se lokální zpěvačka** (knižně 1887).

Králík: (samoten běhá zoufale po pokoji) Už to nelze déle vydržeti! Jak povídám ... celý svět je veliký blázinec a Osud je jeho ředitelem, kterýž nás má všecky za blázny! ... Nikdo ve světě by nevěřil, co zkusí takový ubohý ředitel kočující společnosti, jako já! Všecko ho pronásleduje...ve všem má samé maléry! ... Místo peněz lítaj mu samé nezaplacené účty do domu a když si nejkrásněji už myslí: teď to půjde ... teď držím tu poběhlici Fortunu za drdol, bác! uteče nám lokální zpěvačka a jsem i s drdolem Fortuniným na hromadě! ... Nesnáze moje ředitelské dostoupily svého vrchole! ... Mohu zvolati s Richardem III.: „Království za lokální zpěvačku!“ ... Za týden mám se vydati se svou károu Thespidovou na novou uměleckou pouť po vlasti a já ... já nemám žádné lokální zpěvačky! Ó Apollóne! Ó Músy!⁸

III. Česká společnost – její obraz a problémy

V následující části bychom se měli zaměřit na to, jakým způsobem byla zachycena česká společnost druhé poloviny 19. století v komediální produkci své doby. Centrem naší pozornosti bude zejména to, jaké postavy se v těchto hrách objevují a do jakých prostředí je jejich autoři zasazují. Je přitom jasné, že z těchto poznatků nemůžeme vyvozovat definitivní závěry o reálném životě tehdejší společnosti. Nicméně je nutné připomenout jednu z důležitých vlastností veseloherního žánru – aby byla hra úspěšná a skutečně aktuální, musí zobrazovat jevy, události a osoby, se kterými přichází divák běžně do styku. Jinými slovy musí ukazovat to, co divák sám důvěrně zná. Takže i přes veškerou komediální nadsázku, zveličování a určitou míru vypočítanosti na efekt můžeme ve všech těchto hrách vysledovat i reálný základ. A právě to nám umožní poznat i prostřednictvím takového typu nezávažných her některé závažné problémy české společnosti.

1. Prostředí

Nejprve se podíváme na prostředí, ve kterých se hry odehrávají. Většina z nich je situována na tři základní místa: do **Prahy**, na **maloměsto** nebo na **venkov**, respektive na venkovský statek. Prostředí můžeme pojímat nejen místně, ale i například ze sociálního hlediska. Takovou hrou z velké části vybudovanou právě na kontrastu dvou výrazně odlišných sociálních prostředí je už zmíněný Šamberkův **Podskalák**. Způsob života i domovy chudých, ale čestných obyvatel pražského Podskalí tu tvrdě kontrastují s bohatstvím, povrchností a snobstvím bankéřů a továrníků, scházejících se v salonu bohatého statkáře Sommerfelda. Jak už ale bylo dříve řečeno, tento titul je spíše výjimkou. Ostatní hry se takovému výrazně schématickému pojetí sociálního prostředí většinou vyhýbají. Ostatně sociální konflikty se staly tématem samostatného druhu her obvykle nazývaného sociální drama. Dále můžeme konstatovat, že se valná část komedií a veseloher, o než se zajímáme, odehrává v **rodinném prostředí**. Setkáváme se dokonce i s jednáním městské rady nebo politického spolku nikoli na radnici nebo v nějakých spolkových prostorách, ale přímo **v domácnosti** některého ze zúčastněných. Z našeho pohledu se zdá být nejvýhodnější přidržet se rozdělení místního.

I když by se o oprávněnosti považovat **Prahu** devatenáctého století za velkoměsto mohly vést debaty, přece jen je hlavním městem tehdejšího českého království, a jako takové má svou tradici a náležité postavení. Je proto pojímána na jedné straně s náležitou úctou a obdivem (zejména ze strany venkova), na druhé straně však s sebou nese všechny tradiční komediální atributy a stereotypy náležející velkoměstům. Například ve hře Františka Ferdinanda Šamberka **Divadelní vlak aneb Vzhůru do Prahy!** (prem. 1884) je právě Praha tím místem, kde se má maloměstský lékárník Brčál tajně setkat se svou dávnou známostí Oceanou, cirkusovou krasojedkyní. Praha je také místem, kde novomanžel Karel Fiala (ze Šamberkovy hry **Jen žádný sněm!**) tráví veškerý

svůj čas na českém sněmu, místo aby doma na statku opečovával svou mladou ženu. A tento pobyt v Praze mu samozřejmě vynese obvinění ze záletnictví. Na druhou stranu je například právě v **Divadelním vlaku** Praha cílem všech zájemců o kulturu a společenský ruch (svážení obyvatel z různých míst Čech speciálními divadelními vlaky do Prahy na představení bylo v této době běžnou divadelní praxí) nebo ve **Svatojanské pouti** místem, kam směřují na tradiční slavnost všichni uvědomělí vlastenci (i když i ti jsou Prahou částečně okouzleni a částečně zklamáni). Můžeme tedy jasně vidět dvojznačnost v zobrazení hlavního města – na jedné straně uvolněné mravy, anonymita, na straně druhé kultura, vlastenectví, piedestal. Tento rozpor je přítomen právě jen a pouze v zobrazení Prahy. Ostatní prostředí jsou pojímána jednoznačně. O tom, jakou představu o Praze mají někteří její návštěvníci, se můžeme přesvědčit v následující ukázce. Krejčí Kopejtko, místo aby kryl nepřítomnost lékárníka Brčála, klidně prohlašuje: „*Důležité obchodní zaměstnání? Myslím, že to bude spíše nějaké pikantní dobrodružství; prosím vás, milostivá paní, zde v Praze; já sám, kdybych neměl ženu svou s sebou, věřte – milostivá paní...člověk za sebe nemůže.*“¹

Tím nejtypičtějším a nejčastěji zobrazovaným prostředím ale není Praha, nýbrž **české maloměsto**. Jeho vykreslení je ovšem často značně zjednodušené, šablonovité a stereotypní. Na rozdíl od Prahy jsou u maloměsta vždy zdůrazněny ty rysy, které mohou být jednoznačně hodnoceny negativně. Vždyť přece právě zde se odehrávají spory mezi zaostalou a zpátečnickou městskou radou a jejími pokrokovými odpůrci. Tady potkáváme celou řadu komických a popletených postaviček i lidí, kteří vynikají především špatnými vlastnostmi. Už jen samo označení maloměsto je natolik signifikantní, že se dostalo dokonce přímo do titulu několika her (např. Maloměstské klepny, Maloměstští diplomaté nebo Maloměstské tradice). Už podle názvu tedy můžeme vytušit, o co ve kterém kusu může asi jít. Maloměsto a jeho obyvatelé jsou vesměs snadným terčem. Autoři přinášejí ve svých hrách všechny možné negativní rysy života na malém

městě, a to dost často ve zveličené a nadsazené formě. Pomluvy, zaostalost, nedostatek odvahy a prozíravosti, vypočítavost a zlišťnost apod. – to všechno je jejich terčem. Nelze říct, že by se podobné jevy nevyskytovaly i v Praze nebo na vesnici, ale v mysli lidí jsou natolik spojeny právě s maloměstským prostředím, že není možné je vzájemně oddělovat. Tyto hry nám prostě poskytují takovýto obraz, neboť valná většina z těch, které jsou zaměřeny na nedostatky českého veřejného života, je situována právě na maloměsto. Kromě toho bývá v některých hrách toto prostředí využito coby symbol nudy a stereotypu. O poměrech a „žabomyších“ válkách na malém městě hodně vypovídá i jedna z replik komtesy Běly ze hry Karla Pippicha Svět zásad. *„Obstárlá paní měšťanostová nemá sice hlasu a neumí zpívat, ale zpívá přec, poněvadž manžel její je purkmistrem a její konkurentka, která je mladá a zpívat umí, je jenom dcerou pekaře. A pan příručí tančí pouze se slečnou radovou nebo s paní doktorovou, ale nesmí zahoditi se se slečnou krejčovou.“*²

Dalším prostředím, se kterým se můžeme setkat je venkovský statek. V tomto případě není možné hovořit o nějakém zvláštním charakteru místa. Většina textů situovaných do podobného prostředí si za své téma zvolila milostné problémy, pro které statek tvoří jen kulisu. Tyto hry by se v podstatě mohly odehrávat na jakémkoliv jiném místě. Uvádíme jej tedy v podstatě jen pro úplnost.

Dále už také jen pro zajímavost zmíníme hru Františka Rutha **Olymp** (prem. 1885), jejíž jedno dějství se odehrává ve Vídni. Hlavní město Rakouska zde funguje jako sídlo dámského spolku Olymp, kam také směřují kroky dvou mladých novomanželů a jejich tchána. Vídeň zde má podobné negativní charakteristiky, o jakých jsme se zmiňovali v případě Prahy (tzn. místo, kam se jezdí ctihodní otcové a manželé „spouštět“). Ovšem na rozdíl od ní postrádá jakékoliv pozitivní rysy. V žádné jiné hře se už Vídeň jako místo děje neobjevuje. Je ale nutné zmínit, že se o ní v několika hrách mluví. I v těchto případech ovšem vykazuje všechny výše uvedené negativní znaky.

Poslední zmínkou, kterou je potřeba učinit, pokoušíme-li se nějak popsat a charakterizovat prostředí, do něhož jsou hry situovány, jsou **lidové slavnosti a poutě**. Právě ty se často objevují v nemalém množství her (někdy jsou dokonce jejím hlavním tématem): buď se o nich pouze hovoří (6. červenec, resp. Sedmašedesátníci) nebo jsou přímo zobrazovány (Krejčí a švec). Tyto akce byly ve své době velmi významnou součástí společenského života nejrozličnějších sociálních vrstev společnosti (stejně jako například nedělní výlet do přírody za hradby, který má podstatnou roli v řadě her). Jako takové tedy nemohly uniknout pozornosti divadelních autorů, kteří chtěli opravdu postihnout současný život. Tyto scény ovšem nemusejí být pouhou kulisou, kde se prostě část děje odehrává, ale mohou být i místem, kam lze výhodně umístit řadu replik kritizující současnost. Jako je tomu např. ve hře **Svatojanská pout'**:

Benda: Je vidět, že je dnes národní slavnost, a mnoho poutníků v Praze. Pivo je až hanba!

Skýba: Tiše, susede, o takové slavnosti to jinak nejde. Tu se nesmí žádat pivo jako malvaz. To víte, každý rád –

Benda: Lije vodu do piva. To je boží pravda! Ubohý venkovský lid se těší celý rok do Prahy a pak je tu takto dřen a šálen.

Skýba: Vy jste znám co věčný rýpal. Vám není nic vhod. Ani sám císař Napoleon se vám nezachová.

Benda: Ten již dočista ne! Ať se vzdá své dvojsmyslné politiky a dá Francii svobodu. Pak před ním smeknu.

Skýba: A co ještě? Neměl snad také přijít klepat na základní kámen?

Benda: Takové oběti na něm nežádám. To měli mnozí páni blíž a neudělali to. Ale což na tom. Proto bude to národní divadlo přec tak pevně stát jako náš národ. Kéž by všechen bol, všechna tíseň a všecky trampoty naše daly se pohřbíti pod ty jeho slavné základní kameny; pak by nám bylo konečně volněji!³

2. Postavy

a) Ženské hrdinky

V následující části práce se pokusíme naznačit alespoň schematickou typologii postav, se kterými se můžeme v těchto hrách setkat. A začneme poněkud netradičně – ženskými postavami. Existuje celá řada možností, jak vytvořit nějaké rozdělení – věk, sociální postavení, společenský statut, cíle apod. Jako nejlepší a nejpřesnější se ukázalo kombinovat všechna tato kritéria. Výsledkem je následující dělení: mladé dívky „na vdávání“; staré panny; novomanželky; mladé vdovy; matky a tchyně; umělkyně a ženy „volnějších mravů“; ženy z lidu; služebné a pracující dívky. Tato typologie (nejen v případě ženských postav, ale i mužských) do určité míry koresponduje s tehdejší dobovou zvyklostí – s hereckými obory (např. lokální zpěvačka, milovnice, komická stará apod.). Ženské postavy obecně dostávají poměrně málo prostoru. Méně často také bývají nositelkami humoru. Komickou úlohu mají téměř vždy staré panny, despotické manželky a tchyně.

Kategorii **mladých dívek** můžeme dále rozdělit na čtyři menší podskupiny – dívky jednající aktivně, dívky spíše pasivní, dále dívky emancipované (nelze směřovat s aktivní skupinou) a dívky s negativními vlastnostmi. Všechny jsou převážně statkářské nebo měšťanské dcerky, některé pocházejí z rodin drobných řemeslníků. Nejvíce společných rysů kupodivu vykazují dívky aktivní a pasivní. Obě skupiny jsou romantické a rychle se nadchnou. Nebývají hloupé, ale snadno se nechají ovlivnit. **Pasivní** dívky mají sklon nechávat všechno jednání na svém okolí, ony samy jen romanticky vzdychají z nešťastné lásky. Překonávání nástrah je záležitostí jejich protějšků. Jak už bylo řečeno, nejsou hloupé, ale nikdo po nich nežádá, aby se projevovaly, a tak to prostě nedělají. Jsou ctnostné, poslouchají rodiče, nechávají se „vodit za ručičku“. Pro vyvoleného partnera se sice rozhodly samy, ale první impuls musel nutně přijít od muže. Dívkám aktivním i pasivním je společná národní uvědomělost a angažovanost

v takových oblastech společenského života, ve kterých se to od nich všeobecně očekává.

Aktivní dívky bývají svéhlavé. Samy si utvářejí své myšlenky a názory, i když ne vždy zcela správně. Tak je tomu například ve dvou hrách Jana Nerudy **Prodaná láska** (prem. 1860) a **Žena miluje srdnatost**. Obě hlavní hrdinky žijí s jistou představou o ideálním muži. A to s představou zavádějící a vytvořenou na základě mylně pochopených pojmů, ze které však nejsou ochotny nic slevit. Marie je poblouzněna a zmatena romantikou, kterou chápe poněkud svérázným způsobem, a mladá vdova Adéla si zase po svém vysvětluje pojem statečnosti. Vytváří si vlastní představu, je oslněna hrdinskými pózami některých mužů. Sama je srdnatá a strach nezná, a právě proto nenávidí každého muže, který podle ní někdy svou bojácnost něčím dosvědčil. Aby obě ženy prohlédly, musí následovat lekce, kterou jim udělí v prvním případě dva studenti a v druhém nápadník neváhající zosnovat ani fingované přepadení. Tyto Nerudovy hrdinky ovšem nejsou úplně typické příklady – Marie i Adéla mají sice všechny vlastnosti aktivních dívek, ale i v jejich případě je většina aktivity v rukou mužů. Skutečným prototypem aktivní dívky, tedy dívky, která je veselá, temperamentní, dynamická, energická, ale hlavně sama aktivně jedná a snaží se sama naplnit svůj osud, je například Zdenka Marešová z Pippichovy **Slečny nakladatelky** nebo mladá nevěsta Růžena ze hry Václava Štecha **Třetí zvonění** (prem. 1900). Závěrem můžeme konstatovat, že počet aktivních dívčích postav pozvolna vzrůstá tak, jak se pohybujeme po časové ose směrem ke konci 19. století.

Myšlenka ženské **emancipace** se objevuje už na několika místech Nerudovy hry **Žena miluje srdnatost**, i když i tuto ideu si hlavní hrdinka vykládá osobitě. Její partner vedle ní představuje typ nového, moderního a osvíceného muže, který zastává názor, že *„ženská má být rovna muži, jak daleko její síly rovným těm právům by dostačily; ženská má být družkou, a ne služebnicí ...(text)... I pro to jsem, aby se jim mnohem více cest otevřelo, kterými by sobě chléb vydělávati*

mohly“¹. Ovšem na druhou stranu také říká, že žena nemá takovou duševní sílu jako muž. Skutečnou emancipovanou dívkou je Klotilda z **Éry Kubánkovy** (prem. 1886) – jezdí na koni, šermuje, kouří, ráda cestuje, předsedá ve spolcích a pohrdá muži. Takřka bychom ji mohli označit za (nepříliš radikální) feministku, ačkoliv s sebou tato postava nenese takové atributy feminismu, jaké jsou dnes hodnoceny negativně (jako příliš přepjaté). Musíme ještě dodat, že Klotilda je laskavá, dobročinná, podnikavá a ochotná pomoci správné věci, takže by přece jenom měla být postavou pociťovanou spíše pozitivně.

Postavou jednoznačně **negativní** a typickou představitelkou poslední kategorie mladých dívek je Vlasta ze Štechovy **Ohnivě země** (prem. 1898). Sám autor ji charakterizuje takto: *„Děvče, jehož vychování chyběla opravdovost rodinného života. Vidouc, že otec a příbuzní opírají své jednání vždy jen přetvářkou, hraje též s celým světem komedii, tváříc se dle potřeby naivní neb sentimentální, neb nadšenou a pod. Pozlátko povrchního vzdělání, nabytého v tuctových ústavech, prchá při ostřejším nárazu skutečného života a pak vyzírá tím ostřeji, jak málo charakteru v této figurce na pohled tak elegantní. Doma ke všem – zejména k matce je nezpůsobna až k brutálnosti. Tou dobou je ideálem jejím sňatek hodně skvělý. Honbě za tím obětuje vše.“*²

Většině mladých dívek, jak jsme si je ukázali, je vlastní touha po sňatku a po rodině. Pokud se ovšem ženě v 19. století nepodařilo získat do určitého věku manžela a naplnit tak svoje poslání, čekal ji jen osud **staré panny**. I s nimi se proto můžeme setkat nejen ve veseloherní produkci, ale i ve „vážné“ dramatice. Staré panny jsou mezi ženskými postavami jedny z hlavních nositelek komického efektu. Směšným je často už jejich zjev, jejich znázornění funguje samo o sobě jako určitý stereotyp – kostýmem bývají šaty už vyšlé z módy, zastaralý účes i starodávné způsoby. Když básník Měřský z Nerudovy hry **Já to nejsem!** (tiskem 1863) považuje svou ctitelku Annu za starou pannu, představuje si ji takto: *„Není pochybnosti, že je to dlouhá, suchá panna v mužném stáří, která nosí tajně brejle v kapse, vystřížené šaty a krátké rukávy a*

kteřá všechny Pickovy písně při pianu zpívat dovede. Je nejspíše velkou ctitelkou Jablonského a největší ctitelka, jakž vzdor své skromnosti se domnívati musím, básníka Měřského.“³ Můžeme ale také najít staré panny oblečené veskrze moderně, s moderním účesem. Jsou to většinou ženy v pokročilejším věku, které se stylizují do rolí mladých dívek, nejspíše ve snaze přece jenom někoho „ulovit“. Jsou směšné nejen svou snahou působit mladě, ale zejména přehnaným usilováním o mužskou přízeň. I přes veškerou námahu se jejich stav v průběhu děje nezmění, pro muže totiž nebývají velkým lákadlem. Výjimkou jsou snad jediné ženy finančně zajištěné, o ty je ovšem zájem ze zcela jiných důvodů. Snad není třeba upozorňovat na to, že osud ženy, již se nepodařilo provdat, je jedním z problémů nejen české společnosti druhé poloviny 19. století. „Vedle sňatku či vstupu do kongregace existovala ještě třetí, nejhorší možnost: zůstat „na ocet“, neprovdanou stárnoucí pannou, příbuznou, o niž nikdo nestál, stát se vděčným námětem vtipů a satirických šlehů. ...(text)...Také ženy z prostředí měšťanstva užívaly úroků z malého kapitálu po rodičích; pokud ho nebylo, žily v rodinách svých sourozenců, jejichž „laskavost“ si musely většinou odpracovat. Šily, vařily, staraly se o děti. Představa ekonomicky aktivní neprovdané ženy byla dlouho nepřijatelná.“⁴

O poznání lepší je situace **mladých vdov**. Jejich zvýšená koncentrace naznačuje další z možných osudů žen tehdejší doby – vlivem větších věkových rozdílů mezi partnery se z mnoha manželek ještě v mladém věku stávají vdovy. Dědictvím bývají finančně zajištěny a statut vdovy jim umožňuje (samozřejmě pokud ony samy chtějí) zůstat nadále bez manžela. Některé tedy žijí samy. V případě, že mají děti, je jejich pozornost obrácena tímto směrem. Jinak je tomu ovšem u dvacetileté vdovy Kváčkové ze Štechova **Třetího zvonění**. Ta je přímo posedlá touhou znovu se provdat, a to nejlépe za svého bývalého nápadníka, kterého jí odloudila její ještě mladší přítelkyně. Kváčková srší sebevědomím a je ochotna udělat cokoli: *Ale já se nevzdám beze všeho! (Hrozí směrem napravo): Ruženko, já si sáhnu po svém krajíčku! Jako černá stín půjdu*

za svým štěstím. (*Rozloží se koketně po fauteiillu a s úsměvem*): *Bábi – ať nedýchám – když jí do roka a do dne toho manželíčka nesvedu! Ať nedýchám! Bábi, ať nedýchám!*⁵ To se jí sice nepodaří, ale manžela přece jenom nakonec získá. Jinak je tomu v případě bohaté a taktéž mladé vdovy Klarsonové, jež se objevuje ve hře Ladislava Stroupežnického **Pan Měsíček, obchodník** (prem. 1877). I ona vykazuje všechny známky žádoucích, skoro až osudových žen. Kromě už zmíněných předností je krásná, dokonce se o ní říká, že může mít každého muže, na kterého ukáže. Nesnese neúspěch a ráda koketuje. Rozvrátit rodící se vztah mezi mužem, kterého se vybrala, a dívkou, kterou on miluje, se jí ale nepovede. Podobný typ ženy se v těchto hrách neobjevuje často. Je vyhrazen více méně pro mladé vdovy, umělkyně a ženy „volnějších mravů“.

Období, kdy se z mladé dívky stane **novomanželka**, není natolik dlouhé, aby dokázalo nějak výrazně změnit její charakter. Mladé manželky vykazují stále stejné rysy jako před svatbou. Možná jen nyní kladou na své muže o něco větší nároky. Často jsou také ovlivněny představami svých matek o tom, jaké by správné manželství mělo být. Tyto ideály pak spolu se snadnou manipulovatelností mladé ženy ze strany dominantní matky způsobují celou řadu problémů.

Tím jsme se vlastně přesunuli k další skupině ženských postav, kterou jsou **matky, manželky a tchyně**. Kromě „obyčejných“ matek a manželek, které bývají hodné, laskavé, snažící se získat pro své dítě to nejlepší a které často musejí krotit nejrůznější vrtochy svých mužů, se tu setkáváme s dalšími komickými postavami. Těmi jsou despotické manželky mající své muže „pod pantoflem“. Jejich jednání je vedeno pocitem vlastní důležitosti a velikosti vlastní pravdy. Často mají ony samy nejrůznější vrtochy, které ovšem většinou nekrotí manžel, ale potenciální zeť. Takové ženy jsou skutečnou hlavou rodiny, svéráznou a svéhlavou, často hašteřivou a neochotnou ustoupit ani o kousek. Jiným typem manželky a matky je „slon v porcelánu“ – žena, která se snaží získat pro svou rodinu a své blízké to nejlepší, ale všechny její kroky dopadají

špatně, nakonec napáchá víc škody než užitku. Takovou svéhlavou matkou, která miluje své děti až opičí láskou, je už zmiňovaná Barbora Zoufalová ze hry **Rodinná vojna** od Františka Ferdinanda Šamberka. Tato vůči všem povýšená, zlá a arogantní žena miluje jen své děti a zejména rozmazleného syna Felixe, přestože je tento obviněn z falšování smének. Zároveň ovšem hodlá ovládat manželství své dcery Julie, takže máme před sebou vlastně i prototypický obraz tchyně. Zobrazení těchto postav je vždy negativní. Vykazují všechny rysy zmiňované u despotických manželek, ale často v mnohem silnější podobě. O takové tchyni mluví i mladý úředník Ostrý: *„Naše manželky – ty se neodvážíš odporovati roztomilé paní tchyni ani dost málo; papínek – toť nula tak obrovských rozměrů – že by se v ní mohlo odbývati velkolepé steeple chase; - žádné vykoupení – žádná spása!“*⁶ Po setkání s takovou ženou následuje další varianta napravování ženských vad mladými (a vzdělanými) muži, které nutně končí happyendem.

Dalším typem postav jsou umělkyně a ženy „volnějších mravů“. Takovým typem je např. už zmiňovaná krasojezdkyně Oceána. Autor k její postavě uvádí v poznámce: *„ženština přes 30 roků, nápadně oblečena, nalíčena; vysoké botky, na hlavě cylindr se závojem, na nose skřípec“*⁷. Je to žena rozmařilá a mondénní, zná velký svět a ráda se baví. Stejně jako krásná Fleuretta, předsedkyně dámského spolku Olymp, který sdružuje nejkrásnější dívky ve Vídni. Ani ona neuznává závazky, jakákoliv pravidla považuje za nudná. Obě postavy můžeme s klidem považovat za synonyma luxusu a exotiky. Představují pokušení, kterému ovšem nikdy hlavní hrdinové nepodlehnu. Přinášejí s sebou náznaky erotiky, jejich celkový zjev ostře kontrastuje s partnerkami mužů, které se pokoušejí svést. Právě s těmito ženami se často spojuje tanec, večere a večírky.

Poslední skupina má společnou minimálně jednu věc – nutnost postarat se sama o sebe vlastní prací. Patří sem ženy z lidu, služebné a pracující dívky. Takovou ženou z lidu je kupříkladu uhlířka Bibiana ze Stroupežnického

Pana Měsíčka, obchodníka. Roky strávené těžkou prací zapříčinily, že působí navenek poněkud drsně, ale vespod se skrývá dobré srdce. Její selský rozum ji nakonec dovede ke štěstí. Obecně je takovým postavám společná ráznost, tvrdost, přímost, ale hlavně ono dobré a laskavé srdce. Skupinu služek a mladých pracujících dívek můžeme charakterizovat jako veselé, chytré a temperamentní. Často fungují ve dvojici s mužem - jako partnerky sluhů. Ve francouzských hrách se právě dívky z této skupiny stávají objektem zájmu povětšinou ženatých mužů o milostný poměr, s čímž se ovšem v českých titulech nesetkáváme. Výjimkami jsou postava záletného manžela prohánějícího mladou modistku ve hře Františka Věnceslava Jeřábka **Kterak sláva omrzí** (prem. 1887) a svedená služka s nemanželským synem z **Podskaláka** od Františka Ferdinanda Šamberka.

b) Mužští hrdinové

Poté, co jsme důkladně probrali ženské postavy, podíváme se nyní na jejich mužské protějšky. I tady je možné použít celou řadu kritérií. Výsledné dělení má pak zhruba tuto podobu: mladí muži (s podskupinami – „na ženění“, studenti a špatní synové); novomanželé; otcové; typ „učený hlupák“; členové obecní rady, respektive představitelé veřejného života vůbec; sloužící a lidové postavy (řemeslníci, tovaryši, hosté v hospodách a restauracích atd.). Nositeli komického efektu jsou většinou osoby směšné pro své zpátečnictví, lpění na starých pořádcích nebo různí popletové a nešikové. Tato role jde napříč naším vymezením, tzn. může se objevit v jakékoli výše vymezené skupině. Výjimkou je „učený hlupák“. Tento typ je komický sám o sobě a tedy ve všech případech. Na rozdíl od ženských postav tady není komickou určitá sociální skupina, ale skupina tvořená povahově podobnými postavami.

Hlavními hrdiny většiny veseloher jsou **mladí muži**, příslušníci inteligence čili lidé vysokoškolsky vzdělaní (nebo alespoň studující) – doktoři práv, medicíny apod. - občas i mladí statkáři, podnikatelé nebo vyšší úředníci. Jsou to jedinci s moderními názory, které mají kontrastovat s myšlením starší generace. Velmi často se věnují literatuře a jiným kulturním a společenským činnostem. Jako zvláštní kategorii bychom mohli vymezit typ **přítel hlavního hrdiny**. Právě on je tím, kdo většinou osnuje plány, kterak může nešťastný zamilovaný hlavní hrdina překonat překážky, jež ho dělí od milované dívky. V hojném počtu se setkáváme i s výskytem několika zamilovaných dvojic a v jedné z nich bude prakticky vždy figurovat přítel hlavního hrdiny. V některých hrách se objevují **studenti** se všemi atributy studentského života – dluhy, věčný finanční nedostatek, ale i šibalství, veselost a chytráctví v takové podobě, jak ho známe již z her Klicperových. Takoví studenti se objevují například v Nerudově **Prodané lásce**. Zvláštním typem mladého muže je **zkažený synek**. Nechová se podle požadavků rodičů, natož společnosti – může hýřit, flámovat,

dělat dluhy, ale i falšovat směnky jako např. už zmiňovaný Felix z **Rodinné vojny**. Většinou ovšem dostane jinou možnost než skončit ve vězení – a sice možnost napravit se. Často mu v tom pomůže právě milovaná dívka, jak můžeme vidět na příkladu syna továrníka Kubánka ze Šamberkovy **Éry Kubánkovy**. A nesmíme zapomenout na další negativní variantu mladého muže – na muže vypočítavého a snažícího se sňatkem s vyhlédnutou dívkou nebo prostou spekulací nějak osobně obohatit (finančně nebo i společensky).

Novomanželé jsou ještě mnohem méně odlišnou skupinou než tomu bylo v případě dívek, lze je zařadit mezi mladé muže, i když je pravda, že často nebývají nejmladší. Věk ovšem v těchto hrách nemá vliv na lásku mezi manželi, jak tvrdí Milada ze hry Boženy Vikové-Kunětické **Sběratelka starožitností** své mladší sestře: „*Má zlatá, v manželství léta nerozhodují, neboť jsme povinny milovati muže starého jako mladého. Muž jest vždy naším věřitelem, kterého musíme respektovati. Dává nám jméno, živobytí, miluje nás, chrání nás! Milovati svého muže není jen rozkoší, ale i povinností.*“¹ Novomanželé bývají ještě ve stavu, kdy své manželky vroucně milují - jen kdyby jim život „neotravovaly“ jejich vrtochy a tchyně, ale tomu naštěstí umí udělat rázně zadost.

Otcové a manželé pocházejí většinou z řad vážených občanů, statkářů nebo výše postavených úředníků. Můžeme se ale setkat i s drobnými řemeslníky a prostými venkovany. Chrání svoje děti, chtějí pro ně to nejlepší nebo je naopak využívají ve svých plánech a kalkulují se sňatky. I když dítěti nepřejí vyvoleného partnera, většinou jsou nuceni kapitulovat. Podobnou funkci jako otcové mohou plnit i různí strýcové a poručníci. Opět je nutno uvést, že role otce je téměř vždy kombinovaná i s další rolí (ve společenskokritických hrách to bývají často právě otcové, s kterými se vedou boje jako se zpátečníky v městských radách nebo naopak jedinci toužícími po slávě převážně politické). Jako taková je tedy postava otce sama o sobě poměrně prázdná a nevyhraněná. Pokud má manžel představovat nějaký výraznější typ, existují dvě možnosti:

bud' bude „pod pantoflem“ nebo despota. Obě varianty v sobě nesou zakódovaný určitý komický potenciál. První varianta se často vyskytuje (celkem pochopitelně) v páru se ženou, kterou bychom zařadili do kategorie despotická tchyně.

Zvláštním, čistě komickým typem je „učený hlupák“. Výrazně se podobá postavě doktora z italské komedie dell'arte. Jen v tomto případě je to většinou mladý nebo ne příliš starý muž. Je stejně jako hlavní hrdina vzdělaný, ale ve své podstatě není příliš inteligentní. Tento svůj nedostatek maskuje, ať už vědomky nebo nevědomky, tím, že své vzdělání staví na odiv a, stejně jako italský „dottore“, prokládá svou řeč nejlépe latinskými termíny, které ne vždy používá adekvátně. Často se také stává konkurentem hlavních hrdinů v otázkách lásky. Vedle veselých a nepředpojatých mužů působí toporně, místy až komicky, a nikdy vysněnou dívku nezíská. Takovým „učeným hlupákem“ je např. Macíček ze Sabinových **Maloměstských klepen** (prem. 1868) nebo profesor Jota z **Cest veřejného mínění** (prem. 1866) od Františka Věnceslava Jeřábka, který fanaticky vymýšlí prapodivné české názvy pro označení gramatických pádů. Ve hře **Ona mne miluje** (prem. 1861), jejímž autorem je Gustav Pfleger-Moravský se objevuje takovýchto hlupáků dokonce několik: statkář Alfons z Vostruhova, který mísí češtinu s francouzštinou a od každého tématu se dostane k Voltairovi nebo jinému filozofovi, městský rada Rejstřík a profesor latiny Kněhopásek. Rejstřík nedokáže v mysli opustit svůj úřad a snad proto se všude ohání úřednickou a právní terminologií. A Kněhopásek kromě nadměrného používání latiny holduje kompozici klavírních skladeb s působivými názvy jako je například Elegie na „zříceniny Karthaga“. Galerii podobných typů uzavírají dva ženichové z Jeřábkovy **Veselo hry** (prem. 1862) – profesor Žvanil a lesní Rohoun. Ani jeden z nich není spokojený se svým jménem. Rohoun, který je navíc nesmírně žárlivý, se obává, že by jeho příjmení mohlo odkazovat k možnosti „nasazení parohů“. Žvanil jde dokonce tak daleko, že se vydává za

Theodora Moudrého, a upadá do panického strachu, že jeho inkognito je už prozrazeno, kdykoli o něm někdo prohlásí, že žvaní.

Velmi výraznou skupinou postav a cílem, na nějž míří kritika her se společenskou tematikou, jsou **členové obecních rad, resp. představitelé veřejného života vůbec**. Základní dělení je jasné: na jedné straně ti, co vládnou, na druhé opozice. S tím jsou spojeny i poměrně jednoznačné charakteristiky. Opozice je jediným správným řešením, právě ona v sobě sdružuje muže vyznačující se novým způsobem myšlení. A jen oni mohu obci (a potažmo celé společnosti) umožnit hospodářský i společenský růst a zajistit tak kýženou prosperitu. Podívejme se ale blíže na vládnoucí politiky. Kromě těch, kteří už u moci jsou, sem můžeme přiřadit i ty, kteří se k moci teprve chtějí dostat. Teď nemáme na mysli opozici, ale jedince vyznačující se podobnými povahovými vlastnostmi a myšlenkovými pochody, jaké vykazují ti, co už u moci jsou. V první skupině převažují lidé vesměs starší. Určitá ideologie je vynesla „ke kormidlu“ a oni ji teď za žádných okolností nehodlají opustit. Stejně tak nechtějí přijít o své „místo na slunci“. Ideální by pro ně samozřejmě bylo získat ještě lepší postavení, více moci a větší společenskou prestiž. Všechny své odpůrce proto touží zlikvidovat, někdy neváhají jít i proti zájmům vlastní rodiny. Ale nejsou to žádní despotičtí diktátoři. Jsou to spíše hlupáci, kterým touha ovládat a pocit vlastní důležitosti zatemnily oči i mozek. Většinou své zájmy neprosazují naplno a veřejně, ale maskují je pod roušku služby a pomoci veřejnosti, tzn. snahy po zlepšení života celé společnosti. Druhá skupina touží slávu a úspěchy teprve získat. Neponechávají nic náhodě, jsou připraveni téměř na všechno. Jejich touha po moci je natolik veliká, že se chtějí zalíbit každému, kdo by jim mohl na jejich cestě být ku prospěchu. Je pro ně typická hra na obě strany, pokrytectví, faleš, přetvářka a snaha po úspěchu za každou cenu. Ale i oni jsou obecnstvu představováni jako směšní a ubozí hlupáci. I oni jsou, stejně jako první skupina, nakonec neúspěšní a ve svých plánech ztroskotávají. Největší zásluhu na tom mají právě mladí a moderní muži – členové opozice, jimž pak

bývá odměnou nejen příslibení vyhlédnuté dívky, ale často i veřejná funkce, po které jejich odpůrce (často otec oné dívky) marně prahnul, nebo kterou do té doby vykonával.

Pokud je mladý a zamilovaný hrdina nedovtipný a nemá přítele, který by mu pomohl získat vyvolenou dívku, tak téměř vždy najdeme po jeho boku postavu sloužícího, který mu tuto službu prokáže. Sluhové mohou být chytrí a mazaní (jako jejich ženské protějšky), ale také hloupí a naprosto neschopní. Právě takoví jsou nejčastěji zdrojem nejružnějších omylů, záměn a nedorozumění. Jednu ze základních funkcí těchto postav můžeme vysledovat v Šamberkových hrách, které si jsou nejen po stránce výstavby v mnohém podobné. Na počátku hry se objevuje sluha, který diváky uvádí do děje - tak funguje například dialog sloužících Frantíka a Dorotky ve hře **Svůj k svému** (prem. 1872):

Dorotka: Stydět by se měl takový neznaboh jako jsi ty!

Frantík: A prosím, proč?

Dorotka: (po něm) A prosím, proč? Vidíš, že je takřka celý dům uplakán a on se neustále chechtá!

Frantík: To se ví, že se chechtám, protože jsou to samé hlouposti. Když se žením, tak tomu chci, a když do toho lezu, nedám se přeci do pláče. Plakat mohu později, na to je dost času.

Dorotka: Není pravda; svatba, při které netekou slze, není nikdy požehnána, to já znám.

Frantík: Ano; protože to stará paní přála.

Dorotka: A mladý pán tomu také věří.

Frantík: Dorotko, to je jen na oko! Ona je ještě nezkušené stvoření. Dorotko, ona nezná svět! Mladý pán musí plakat ovšem, ale uvnitř je mu do smíchu. Jak by mu také nebylo do smíchu, když dostane takovou ženušku – ah, co ženu, ale takové jmění s ní. Za ty peníze bych také plakal, jakby se trhala mračna.²

Sluha také přináší důležité informace a zajímavé okolnosti nebo jen komentuje dění. Po zbytek hry pak funguje jako jakýsi hybatel děje (často právě v kombinaci se svou partnerkou). A snad není třeba připomínat, že sluha je odnepaměti tradiční komickou figurou.

Poslední skupinou, o které je třeba se zmínit, jsou **lidové postavy (řemeslníci, tovaryši, hosté v hospodách a restauracích atd.)**. V ději většinou nemají žádnou výraznější úlohu, prostě jen dokreslují dobu a prostředí. Jejich repliky ale mohou plnit závažnou funkci. Autor jejich prostřednictvím mohl podroušku pro Čechy tak typického hospodského kverulantství schovat nejružnější kritické připomínky vůči společnosti. I když je nutné konstatovat, že šlo povětšinou a narážky značně krotké. Jinak si tyto postavy s sebou nesou už tolikrát zmiňovanou bodrost, selský rozum atd. Často mezi nimi můžeme najít figury, jež mají být nositeli humoru (také to byly typické role pro komiky), jako např. dnes už klasický popleta Bartoloměj Pecka ze Šamberkova Jedenáctého přikázání. U těchto postav je nejnápadnější pečlivé odpozorování skutečnosti a dobře zachycené charaktery, psané často „na míru“ jednotlivým hercům. Je všeobecně známo, že mnoho Šamberkových her bylo vytvořeno tak, aby si sám autor mohl „stříhnout“ nějakou tu parádní roli, ale prostor dostali i jiní, např. Jindřich Mošna. *„Je to celá galerie postav, jakýsi zvláštní svět lidiček, jsou to variace na daný mentální typ, ale pozor, není to jedna figura, je to pestrá škála etud na dané téma. Právě u rolí Mošnových se nejmarkantněji projevuje ona bezpečná znalost herce na jevišti, důvěrná znalost herce člověka a také herce jako součásti doby a společenského prostředí.“*³

3. Život společnosti

V předcházející části jsme se pokusili ukázat si prostřednictvím postav, alespoň část obrazu české společnosti, který nám nabízí původní komediální produkce druhé poloviny 19. století. Máme tedy před sebou pokus o jakousi sociologickou studii zabývající se složením a rozvrstvením tehdejší společnosti. Nyní je na místě alespoň malé shrnutí.

Základem těchto her je vesměs **milostný konflikt** odehrávající se v rámci rodinného prostředí. Tento konflikt bývá přítomen i ve valné většině her, které se zabývají kritikou společenského života. Ve všech tedy figuruje snaha dostat se do manželství nebo zajistit kvalitní fungování už existujícího svazku. Ovšem obraz, který nám tyto hry dávají o cestě do manželství, není zcela v souladu s tehdejší realitou. Ano, dívky se chtěly skutečně vdávat, ale jejich touha nemusela být vždy vedena láskou, jak je tomu na divadle. Sňatek byl, jak už bylo dříve řečeno, pro ženy nutnost, jediná možnost. A o tom, co čekalo na neprovdanou ženu jsme se už také zmínili výše.

Dále se zde setkáváme s tím, že si mladí lidé sami vybírají partnera. Ovšem právě toto měli ve skutečnosti na starosti rodiče. V textech také vidíme, kterak si mladé dívky berou stejně mladé muže, což opět neodpovídá příliš realitě, kdy byly mnohem žádoucnější sňatky se staršími a zajištěnými muži. Jako důkaz nám poslouží slova otce mladé vdovy Adély z také už často zmiňované hry **Žena miluje srdnatost**. V souladu s dobovým kánonem totiž tvrdí, že při sňatku „nevadí ani stáří, poněvadž čtyřicetiletý muž se zcela k dvacíleté vdově hodí“¹. V důsledku věkových rozdílů mezi partnery vidíme oproti dnešku také větší podíl neúplných rodin, mladých vdov, ale i velký počet siroteků.

Je tedy patrné, že osud neprovdané ženy představuje jeden z největších problémů rodinné sféry života. Proto zejména matky usilují o sňatek svých dcer ze všech sil. Jako např. Cafourková, která neváhá pohřbít celé vodní družstvo (ve stejnojmenné hře Josefa Štolby) jen proto, aby provdala své dvě přihlouplé

dcery, které se nebezpečně blíží do stádia stará panna. Kdybychom nevěděli o tom, jakou váhu měl tehdy sňatek, asi by nás zarazilo to, že matky, přestože často tvrdí o mužích samé špatné věci, stejně dcery vdávají. Někdy dokonce téměř stoprocentně počítají s mužskou nevěrou.

Tím se dostáváme k několika jevům, které byly v 19. století bezpochyby aktuální, ale které se na česká (poněkud prudérní) jeviště nedostaly. Nesetkáme se tu například s realizací tzv. sňatků z rozumu. Nijak se také neakcentuje, že domluvené svazky často plně nefungovaly, a pokud ano, tak na jiných základech než dnes. V tomto na jednu stranu idylickém světě se neobjevuje ani manželská nevěra, ani v tehdejší době nepochybně existující veřejné domy. Zkrátka nic, co by mohlo naznačovat, že je v českých zemích běžné to, co bylo tolik odsuzováno ve francouzských hrách.

Dále je třeba podívat se na druhou stránku života české společnosti – na **život veřejný**. Ten přivádí na jeviště postavy, které se na něm do té doby tak často neobjevovaly – vysoké úředníky, starosty, asesory, právníky anebo podnikatele. V těchto hrách je veškerý společenský život omezen na řevnivost mezi příslušníky znepřátelených spolků nebo politických stran a jejich „žabomyši“ spory. Všechny problémy společnosti se dávají za vinu chybám jednotlivců. Těmito chybami bývají nejčastěji tzv. typické české vlastnosti – lenost, sklon k pomlouvání, prospěchářství, touha po slávě a moci atd. Podobné nectnosti ale mohou mít lidé kdekoli ve světě, a proto nejsou všechny problémy specificky české. Prakticky vůbec se zde také nesetkáváme s oblastí tzv. vysoké politiky. V podstatě se neustále pohybujeme pouze v oblasti „maloměstské politiky“.

V části her zejména z pozdější doby narazíme nejednou na problematiku voleb a veřejného mínění. Stáváme se tak svědky nejrůznějších intrik a zákulisních bojů. Často se také kritika omezuje jen na drobné narážky v textu (čemuž na vině může být i tehdejší cenzura), např. „*S láskou těch ženských je jako s bývalou říšskou radou – brzy je užší, brzy je širší, nejhůř ale je, když nastane dualismus.*“² Dalším zhusta se vyskytujícím problémem národnostního

charakteru je poněmčování části společnosti - „*Ah! Tady je tabule! ,Telegrafenamť! Ano, Amt! To je vidět, že jsme v Čechách! Zde se amtíruje v první zemské řeči!*“³ - nebo přehnané zdůrazňování vzdělání používáním latiny nebo francouzštiny a odrodilství vůbec.

Hrou podávající svědectví o nevelké politické kultuře i lidské úrovni představitelů české politiky a zároveň první hrou o tzv. výtečnicích, jak se v druhé polovině 19. století u nás trochu posměšně říkalo předákům různého druhu, jsou **Cesty veřejného mínění** Františka Věnceslava Jeřábka. Autor se pokusil ukázat publiku předvolební boj a hlavně jeho zákulisí, tedy opozici pokoušející se nachytat ty, kteří jsou dnes u moci, aby na jejich místě brzy mohla být sama, a jejich protivníky zoufale se snažící udržet se na svých místech. Připomíná zejména osobní zájmy hmotné i milostné, které tu jsou v hlavní roli. I když Jeřábek celou situaci vyřeší trochu jinak než v reálném životě - smírem a koalicí pro další volby. Vždyť nakonec se vlastně ukáže, že všichni jsou čestní – rada ani prezident neprovedli nic špatného a členové opozice jako stejně čestní muži nepoužijí náhodou získaný důkaz, aby zkompromitovali své protivníky. Přestože se snažili pokoutně získat materiály pro jejich diskreditaci, jednali (jak sami tvrdí) v zájmu veřejného mínění, což by podle nich mělo celou záležitost poněkud ospravedlnit. Závěr byl tedy pravděpodobně myšlen jako příklad hodný následování. Dramatik v této hře postihuje i roli politických protekcí různého stupně (např. rozhodnou roli v politické kariéře barona Šlechty z Vitoraz hraje pád ministra Šternberka a nástup jeho přívržence barona Podmanického do jeho funkce).

V podobě krátkých narážek v textu se můžeme setkat také s kritikou každodenního života společnosti a „komunálních“ nedostatků. Nerudova veselohra *Ženich z hladu* začíná scénou mezi dvěma sklepníky, z nichž ten „chytřejší“ nutí druhého, aby některému z hostí podal slívky vína od včerejší večeře. Podobnými nectnostmi hotelového personálu se zabývá i Jeřábek ve hře **Zde jest žebrota zapovězena**. Kritizuje zde dobové mravy a útočí proti těm,

kteří chtějí získat velké peníze s minimálním úsilím, byť i jen po malých částkách. Celá **Merenda nestřídmych** (Jan Neruda, tiskem 1860) je vlastně zaměřena proti pokrytectví a moralizování, které zde reprezentují členové spolku střídmych. Opilec Kačer, který představuje zdravý selský rozum, je jakýmsi svérázným lidovým filozofem a znalcem povah. Ve hře vyslovuje svoji představu společnosti: „*Na povrchu lidské společnosti samá pěna, co dobrého, skrývá se uvnitř; lidé pak ulizují toliko pěnu z povrchu a proto také nikdy nevědí, co dobrého je při jejich bratrích uvnitř dobrého!*“⁴. A naráží také na lidskou hloupost: „*Chytrý člověk nesmí ani slovo promluvit, aby neřeklo hned deset hlupáků: ‚Vzals mně to z úst!‘*“⁵. Ve hře **Kterak sláva omrzí** Jeřábek poukazuje na honby za oslavami, čestnými hodnostmi a vyznamenáními. A postava tety lékárníka Zelinky je zase prototypem drbny, jejímž prostřednictvím se Jeřábek vysmál tomuto druhu „zábavy“. Na tuto problematiku reaguje například, jak už je patrné z názvu, i Karel Sabina v **Maloměstských klepnách**. Někdy ovšem může být ke kritice společnosti použit třeba satirický kuplet. Tak je tomu i ve Štolbově **Krejčím a ševci** (prem. 1869):

*Pan N. v celé Praze snad
mladík ten nejhloupější,
jest ženichem vám dívčiny
tam skoro nejkrásnější.
Jak to jen asi stalo se,
že mu svou lásku dala?
Maličkost, jen maličkost!
Inu, zemřelá teta mu
pět domů zanechala.*

*Znám mnoho vřelých vlastenců,
již umění převelmi ctí –
které však člověk v divadle
ni jedinkrát neuzří.
Jestliže mne nezradíte,
příčinu vám řeknu rád:
Maličkost, jen maličkost!
Musí večer do hospody
s uměním bulku hrát.*

*atd.*⁶

IV. Závěr

„Lze nějak výrazně z výčtu jmen autorů výše uvedených vystopovat vývoj české komedie, veselohry a frašky? Lze nějak vyeliminovat specifické rysy těchto útvarů? Co vlastně zůstane po odečtení evidentních, na první pohled patrných vlivů nejdříve vídeňské frašky, pak pařížské komedie, konverzačky a občanské činohry? A konečně, jestliže přínos Klicperův a vlastenecká tendenčnost Tylova staly se jistou normou národní dramatiky, byly v dobách Šamberkových vůbec takto pocíťovány, byla tenkrát touha na ně cílevědomě navazovat, jejich impulsy a nápovědi rozvíjet v nových, na vyšší úrovni společenské i interpretační se nacházejících podmínkách?“¹

Takovéto otázky si klade Otakar Roubínek ve své monografii o Františku Ferdinandu Šamberkovi v části, jež se věnuje dobovému repertoáru, ve kterém Šamberk jako herec vystupoval. Otázky jsou to důležité, ale poměrně náročné na odpověď. Ani sám Roubínek je nezodpovídá. Ostatně to nebylo jeho cílem. Stejně jako to není cílem naším. Tím bylo nejen pokusit se v této práci alespoň naznačit vývoj veselohry a frašky ve druhé polovině 19. století a ukázat, jakou měla pozici na tehdejšímu repertoáru, ale především zaměřit se na českou společnost tohoto období a způsob jejího zobrazení v daném žánru.

Začali jsme od prvních pokusů Nerudových, které předznamenávají počáteční etapu tohoto vývoje v 60. a 70. letech. Stejně tak v nich ovšem doznívala tradice klicperovských komedií. V tomto prvním období převládala ve veselohrách a fraškách milostná tematika. Základem jednotlivých her se stávaly stručné anekdotické situace (proto je zde více než na místě hovořit o situační komedii), které se sice perfektně hodily pro aktovky, ale které byly někdy neúměrně natahovány poněkud rozvleklým dialogem do delších útvarů. Tyto příběhy se odehrávaly téměř vždy v měšťanském prostředí nebo venkovských statcích. Často zesměšňovaly lidskou omezenost a hloupost (právě ta většinou brání naplnění milostného vztahu). „V tomto veseloherním typu však nejde

*v první řadě o zesměšnění nebo odhalení určitého společenského zla, ale o bezprostřední pobavení, jak to vyžadovala dobová estetická norma, která nakonec poskytla i možnosti k rozvíjení žánru právě v této podobě.*²

Na repertoáru nejen 60. a 70. let měla veselohra a fraška (zejména německá a francouzská) své pevné místo. Kritika ovšem uvádění takového druhu zahraničních titulů příliš nevířila. Na české jeviště se totiž sice občas dostávaly kusy dobré a kvalitní, ale často tomu bylo právě naopak. Takové hry pak nejen „kazily“ vkus publika (např. pro hrubost použité komiky nebo pro to, že se daná hra „ničeho neštítla“), ale často také sváděly domácí autory k napodobování. V takových případech pak kritika často vyčítala nepůvodní myšlenky, vyčpělý humor, nedostatek invence nebo stokrát opakované „omílání“ toho samého. Ale jak už bylo řečeno kritika uměla ocenit i dobrý kus tohoto žánru. Například Jan Neruda chápal význam frašky a dokázal ocenit kvalitní nápad. Zároveň také žádal, aby se česká původní veselohra inspirovala komedií francouzskou, aby si z ní vzala onu lehkost a vybroušenost dialogů. České drama, ale mělo být bytostně české, mělo se zaměřit na česká specifika. I dobře vystavěné hře nejednou vytýkal, že její děj by se mohl odehrávat kdekoli na světě. Další požadavek, který kladl na českou původní tvorbu (tedy nejen na veselohru a frašku), byla nadčasovost. Neruda správně vycítil, že většina tehdy vznikajících her zmizí z jeviště brzy po té, co přestanou být časové narážky aktuální.

Diváci ovšem veselohry a frašky vítali, jejich hlasy zaznívaly převážně nadšeně a pozitivně. Publikum neváhalo docházet za „svým“ repertoárem a „svými“ herci do arén na okraji Prahy i jinam. Z toho lze snadno vyvodit, že kasovní zájmy divadelních podnikatelů směřovaly právě tímto směrem. Za další možnost (kromě diváckého a podnikatelského zájmu), proč se veselohry a frašky v 60. letech tak často objevovaly na českém jevišti, můžeme celkem snadno považovat nedostatek hereckých sil. Tedy nedostatek co do množství, nikoli co do kvality. Jednoduše řečeno český soubor nebyl v této době příliš početný (sice se mnoho nadšenců pokoušelo dobýt „prkna, co znamenají svět“, ale málokdo

z nich se stal platnou posilou činoherního ansámblu). Tento nedostatek pak bylo snazší „ukrýt“ ve veselohře, kde se obecně vyskytovalo méně postav, než v historické hře nebo tragédii.

Ale s pouhou milostnou tematikou nemohl komediální žánr vystačit. Proto se už koncem 60. let objevovaly také hry, které se snažily poukazovat na nejružnější nectnosti a nedostatky nejen tehdejšího veřejného a společenského života, ale potažmo i lidí, kteří se ho účastní a kteří jej reprezentují. Zároveň je zde možno vystopovat souvislost se změnami společenské situace v Čechách. Tento typ her se pak vyvíjí od 70. let do konce století. Přitom ale hry s milostnou tematikou nemizí. Tyto dva „poddruhy“ frašky a veselohry spolu celkem nerušeně koexistují.

Pro společenskokritické hry je typické zaměření na život veřejných činitelů – politiků, úředníků, novinářů apod. Všechny tyto postavy a postavičky, ale i prostředí, ve kterém se vyskytovaly, byly v těchto hrách velmi dobře (a přesně) zachyceny a znázorněny. Patrně proto, že byly odpozorovány ze skutečnosti. Tento žánr vůbec musí, jak už bylo jednou řečeno, pracovat s jevy a situacemi, které divák zná (nebo které si přinejmenším umí představit), jinak nemůže dosáhnout komického účinku. I když jsou některé situace přece jenom dost nereálné a přinejmenším „přitažené za vlasy“ (např. těžko uvěřit, že by člověk nerozeznal mumii od živého člověka), přece jenom zde můžeme vystopovat zárodky realistické metody práce. A právě díky těmto rysům můžeme tehdejší veselohru a frašku vztáhnout i k o něco později vznikajícím prvním realistickým dramatům. Vždyť i průkopník realismu Ladislav Stroupežnický začínal veselohrami typu Noviny a karty nebo Pan Měsíček, obchodník.

V souvislosti právě se zmíněným odpozorováváním reality je třeba zmínit to, že v dílčích textech se (celkem pochopitelně) projevují i jednotlivé osobnosti jejich tvůrců a zejména jejich osobní prožitky, zkušenosti a názory. Například František Ferdinand Šamberk začínal u divadla nejprve jako herec. Je tedy jasné, že znal divadlo i způsoby a možnosti běžného divadelního provozu. A znal

v neposlední řadě také publikum a jeho reakce, i to, co divák od představení chce a očekává. Autoři jako Karel Pippich nebo Josef Štolba zase mohli využít své znalosti lidských povah. Pippich znal maloměsto, protože tam sám žil (zasloužil se o kulturní a politický rozkvět Chrudimi). Štolba zase mohl uplatnit své zkušenosti, které nabyl jako právník – musel se často setkávat a jednat s lidmi a projevovat cit pro jejich mentalitu. A tak bychom mohli pokračovat dále.

Už v období Prozatímního divadla kromě části kritiky i divadelníci sami cítili, že veselohra a fraška jako žánry méně závažné (a také méně vznešené), těšící se zájmu širokých vrstev (zejména pramálo vzdělaných lidových vrstev) na pódium reprezentativního a důstojného kamenného divadla (natož budoucího divadla Národního) rozhodně nepatří. Právě proto se ty „nejrozpuštěnější“ a zároveň také nejméně kvalitní kusy (spolu například s operetou nebo výpravnými feériemi) vykazovaly do arén a do letního repertoáru (tehdy neexistovala divadelní sezóna v dnešním slova smyslu s letními prázdninami). Tato situace vyvrcholila velmi brzy po otevření Národního divadla. Lidový repertoár se sice už předtím stále více přesouval do arén a spolu s nimi na (a za) hranice města, ale nyní byl ze „zlaté kapličky“ nepřímo vykázan. Dokonce se jeden čas počítalo pro Národní divadlo s druhou scénou, kde by se uváděly právě ony „lehčí“ žánry. Fraška však byla v 80. letech (a později) vytlačována nejen touto divadelní politikou, ale také novou realistickou metodou (samozřejmě i realistickým dramatem), a to jak z kamenných divadel, tak i z prací autorů. Na jeviště Národního divadla se pak měly šanci dostat jen „umělečtější“ veselohry, například od Václava Štecha.

Kromě vyložení situace a postavení veseloher a frašek v českém divadelním životě jsme se také pokusili ukázat, jak byla v tomto typu her zachycena společnost druhé poloviny 19. století. Ukázali jsme si, jaké postavy byly typické a jaké společenské problémy tyto hry zkoušely předvádět publiku. A také, jakou představu si na základě těchto poznatků můžeme učinit o české společnosti té

doby. Setkali jsme se ale také s celou řadou problémů. Například některé časové vtipy jsou pro dnešního čtenáře těžko (pokud vůbec) pochopitelné a vysvětlitelné. Vinou specifické společenské situace (cenzura) se nám asi nikdy nepodaří utvořit si nějakou konkrétní představu o výsledné podobě divadelní hry (tedy jak vypadal text v momentě své realizace na jevišti). Mnoho narážek stejně jako např. politických glos není (ze snadno pochopitelných důvodů) zafixováno v textu a my se o nich můžeme dočíst jen v sekundárních textech. Tak se můžeme dozvědět od Jana Nerudy o extempore Františka Ferdinanda Šamberka:

„Známo např., že pan Šamberk hrál Žvanila s takovýmto nadbytkem humoru. A tu řekl jednou: „Já už mozku nepotřebuju, jsem teď v redakci Tagesbote.“

A byl vyšetřen a trestán.

I opravil se po druhé: „Já už mozku nepotřebuju, jsem teď v redakci Morgenpostu.“

A byl po druhé vyšetřen a trestán.

I řekl po třetí k herci podávajícímu mu sedadlo: „Děkuju, já už seděl!“

A byl po třetí vyšetřen a trestán.

I řekl po čtvrté k témuž a při témž: „Cožpak myslíte, že peníze kradu?“

A byl po čtvrté vyšetřen a trestán.“³

Tady je zjevné, že ne všechny vtipy jsou pevně ukotveny v textu, neboť frašky hojně pracují s improvizací. Např. právě Šamberkovy hry často vznikaly pouze jako jakési scénáře, které bylo možno při představení libovolně upravit „na míru“ dané situaci a přítomnému publiku. A ještě navíc byly psány pro konkrétní herce, takže je zřejmé, že autor počítal s jejich specifickými dispozicemi a že hru tvořil se znalostí způsobu herecké práce toho kterého člověka. Obecně vzato, v textech se objevovaly vtipy a narážky jak rázu společenského nebo politického, tak i veskrze divadelní. Své uplatnění zde nacházel tzv. létající vtip, který mimo kontext děje oslovoval diváka přímo.

Všechny projevy takovéto „mimotextové komiky“ byly pochopitelně cenzurou sledovány a trestány (i když v arénách se tyto přestupky nebraly tak vážně jako v kamenných divadlech). Publikum je ovšem vítalo a nadšeně odměňovalo, a tak podobné historky (viz Neruda o Šamberkovi) ještě dlouho kolovaly mezi lidmi.

O podobě představení v arénách se můžeme něco dozvědět z následujících dvou citátů. *„Arény vytvořily i svůj specifický inscenační a herecký styl. Hráló se uvolněně, s maximálním kontaktem na publikum a se spoustou improvizací. Těžilo se neustále z momentální nálady a situace, dělaly se žerty na počasí, přirozeně, vždyť se hrálo venku. ...(text) ... Humor byl časový, aktualizovaný, šitý na jednotlivé osoby. V Kolárově frašce Dejte mi čamaru: byli karikováni již v textu manželé Švandovi, ale herci často karikovali osoby přítomné v sále, zejména kritiky a novináře, a to dosti bezohledně.“⁴*

„Většina textů hraných v arénách dávala hercům veliké tvůrčí možnosti a herci jich s chutí využívali. Vytvářeli podle svých představ a možností nejen určité postavy, ale vnášeli do hry i extempore, týkající se různých politických a jiných aktualit, za něž někdy byli pokutováni a trestáni. Vznikalo tak divadlo, které bylo naplněno skutečnou divadelní krví, bavící a rekreující lidi ve volném čase po práci. V arénách se však dělalo politicky nejaktuálnější divadlo Prahy sedmdesátých let. Obrozenská tradice divadla spjatého s denním životem společnosti se tu dále rozvíjela. Arénní herci prostřednictvím humoru pomáhali divákům chápat i zvládat různé soudobé sociální i politické problémy a zároveň – většinou v sentimentální rovině – posilovali národní cítění.“⁵

Na závěr je třeba připomenout, že i když jsme se v této práci mohli věnovat pouze divadlům Prozatímnímu a Národnímu a jejich arénám, bylo mimo to po Praze v této době ještě rozeseto mnoho dalších arén. Navíc po celém území Čech a Moravy tehdy vznikala a zažívala rozkvět nová divadla. Přitom bychom našli divadelní hry, které měly své premiéry v jiných městech než v Praze – např. v divadle plzeňském, kde se od roku 1863 provozovala česká i německá

představení. V Brně bylo otevřeno roku 1884 Národní divadlo. O rok později (1885) se začalo hrát v Klicperově divadle v Hradci Králové. Také jsme se nemohli zabývat takovými okrajovými (i když v uvedené době bezesporu společensky významnými) jevy jako byly ochotnické spolky, které nepochybně celou řadu námi zmiňovaných her znaly a pravděpodobně i provozovaly. Ale nejen to - existují i hry, které byly primárně určeny pro provozování ochotníky, a spisovatelé píšící přímo pro takovéto spolky. To vše muselo zůstat stranou.

Celá řada otázek tak zůstala nezodpovězena a čeká na další prozkoumání. Pokusili jsme se zaplnit mezeru, která se nachází v literárních dějinách tohoto období. Tyto hry nejsou z hlediska obsahu nikterak významné. Nepřinášejí nová témata nebo nové postupy a dokonce ani nové myšlenky. Ale jsou významným krokem ve vývoji českého divadla. Autoři se na nich učili, jak mají divadelní texty vypadat. Dá se také říct, že otevřely cestu realistickému dramatu. A podařilo se jim přitáhnout publikum do divadla. Většina z nich 19. století nepřežila a v dnešní době ani nemá naději na uvedení, ale s některými tituly se na dnešním jevišti setkat můžeme. Pravidelně se vracejí některé hry Šamberkovy (např. Jedenácté přikázání), Štolbovy (např. Vodní družstvo) nebo Stroupežnického Naši furianti. Zřetelně tedy vidíme, že i dnes mohou diváky alespoň zaujmout a pobavit.

Poznámky

I. 1.

¹ Vlašín, Štěpán: Slovník literární teorie. Praha 1984. s. 176.

² Hořínek, Zdeněk: O divadelní komedii. Praha 2003. s. 20.

³ Hořínek, Zdeněk: O divadelní komedii. Praha 2003. s. 28.

⁴ Pavlovský, Petr a kol.: Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník). Praha 2004. s. 153.

⁵ Pavlovský, Petr a kol.: Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník). Praha 2004. s. 100.

⁶ Pavlovský, Petr a kol.: Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník). Praha 2004. s. 100.

⁷ Vlašín, Štěpán a kol.: Slovník literární teorie. Praha 1984. s. 211 – 212.

⁸ Pavlovský, Petr a kol.: Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník). Praha 2004. s. 279.

⁹ Pavlovský, Petr a kol.: Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník). Praha 2004. s. 279 – 280.

2.

¹ Termínem **benefice** se označuje představení, které se konalo ve prospěch některého herce. Dotyčný měl právo sám si vybrat hru a roli, ve které vystoupí. Sám také chodil na toto představení zvát obecnstvo. Výtěžek z prodeje vstupenek byl často hlavním příjmem herců.

² Javorin, Alfred: Pražské arény. Praha 1958. s. 51.

³ Černý, František: Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci. Praha 1974. s. 28.

⁴ Družstvo se utvořilo ze zámožných měšťanů. Jeho provozovací kapitál činil 18 000 zlatých a správa českého zemského divadla mu byla svěřena na čtyři roky. Družstvo prošlo celou řadou personálních změn. Postupně se do divadla přenesly politické spory mezi Staročechy a Mladočechy. V roce 1876 bylo

utvořeno mladočeské družstvo, které mělo vést divadlo. Spory se uklidnily až v roce 1877, kdy vzniklo nové Spojené družstvo.

⁵ Pavel Švanda ze Semčic (1825 – 1891). Dramaturg, režisér a divadelní ředitel. V 50. letech mu byla svěřena divadelní rubrika Lumíra. Působil v Praze (od roku 1862 dramaturg Prozatímního divadla) a v Plzni. Vybudoval několik letních arén. Po dalším působení v Plzni (1878 – 1881) otevřel r. 1881 nové divadlo U Libuše na Smíchově (dnes Švandovo divadlo), druhé stálé české divadlo v Praze, které po celá 80. léta uvádělo na česká jeviště realistické a naturalistické dramatiky.

⁶ Dějiny českého divadla III. Praha 1977. s. 62.

⁷ Dějiny českého divadla III. Praha 1977. s. 64 – 65.

⁸ Dějiny českého divadla III. Praha 1977. s. 82.

⁹ Do vedení divadelního Družstva se přenesly politické spory mezi Staročechy a Mladočechy, které vyvrcholily rozdělením Družstva. Situace vedla až k tomu, že si mladočeské i staročeské družstvo vytvořilo každé svou vlastní scénu (Národní aréna – Staročeši; Nové české divadlo – Mladočeši).

¹⁰ Bartoš, Jan: Prozatímní divadlo a jeho činohra. Praha 1937. s. 121.

¹¹ do funkce jmenován 1869

¹² ředitelem Národního divadla byl v této době (až do roku 1900) dramatik František Adolf Šubert

3. a)

¹ Bartoš, Jan: Prozatímní divadlo a jeho činohra. Praha 1937. s. 25 – 26.

² Rouček, Rudolf: Struktura české situační komedie. Česká literatura 16, 1968, č. 2, s. 190.

³ Tureček, Dalibor: Vídeňská erotika a pražská pruderie. In Sex a tabu v české kultuře 19. století. Praha 1999. s. 49.

⁴ Tureček, Dalibor: Vídeňská erotika a pražská pruderie. In Sex a tabu v české kultuře 19. století. Praha 1999. s. 51.

⁵ Nestroy, Johann Nepomuk: Namlouvání a ženění. (překlad Eva Dlabačová). Praha 1976. s. 55.

b)

¹ Neruda, Jan: České divadlo III. Praha 1954. s. 24.

² Dějiny českého divadla III. Praha 1977. s. 83.

II.

¹ Neruda, Jan: České divadlo I. Praha 1958. s. 235.

² Neruda, Jan: Divadelní hry. Praha 1961. s. 235.

³ Šamberk, František Ferdinand: Boucharón. In Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 330 – 331.

⁴ Šamberk, František Ferdinand: Podskalák. Praha 1897. s. 11.

⁵ Rouček, Rudolf: Struktura české situační komedie. Česká literatura, 16, 1968. s. 204.

⁶ Neruda, Jan: České divadlo III. Praha 1954. s. 65 – 66.

⁷ Stroupežnický, Ladislav: Noviny a karty. Praha 1876. s. 10.

⁸ Züngel, Emanuel: Hledá se lokální zpěvačka. Praha 1887. s. 3.

III. 1.

¹ Šamberk, František Ferdinand: Divadelní vlak aneb Vzhůru do Prahy! Praha 1905. s. 37.

² Pippich, Karel: Svět zásad. Praha 1888. s. 16.

³ Šamberk, František Ferdinand: Svatojanská pout'. Praha 1908. s. 34 – 35.

2. a)

¹ Neruda, Jan: Žena miluje srdnatost. In Divadelní hry. Praha 1961. s. 137.

² Štech, Václav: Ohnivá země. Praha 1898. s. 2 – 3.

³ Neruda, Jan: Já to nejsem. In Divadelní hry. Praha 1961. s. 190.

⁴ Lenderová, Milena: K hříchu i k modlitbě (Žena v minulém století). Praha 1999. s. 74 – 75.

⁵ Štech, Václav: Třetí zvonění. Praha 1900. s. 36.

⁶ Ruth, František: Olymp. Praha 1925. s. 16.

⁷ Šamberk, František Ferdinand: Divadelní vlak aneb Vzhůru do Prahy!. Praha 1905. s. 88.

b)

¹ Viková-Kunětická, Božena: Sběratelka starožitností. Praha 1925. s. 6.

² Šamberk, František Ferdinand: Svůj k svému aneb Svatební večer bez nevěsty. Praha 1873. s. 3 – 4.

³ Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 291.

3.

¹ Neruda, Jan: Žena miluje srdnatost. In Divadelní hry. Praha 1961. s. 122.

² Pflieger-Moravský, Gustav: Kapitola I., II. a III. In Gust. Pfliegera-Moravského sebrané spisy. Praha 1871. s. 59.

³ Pflieger-Moravský, Gustav: Telegram. In Gust. Pfliegera-Moravského sebrané spisy. Praha 1871. s. 16 – 17.

⁴ Neruda, Jan: Merenda nestřídmych. In Divadelní hry. Praha 1961. s. 173.

⁵ Neruda, Jan: Merenda nestřídmych. In Divadelní hry. Praha 1961. s. 180.

⁶ Štolba, Josef: Krejčí a švec. Praha 1922. s. 70 – 71.

IV.

¹ Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 222.

² Rouček, Rudolf: Struktura české situační komedie. Česká literatura, 16, 1968. s. 192.

³ Neruda, Jan: České divadlo III. Praha 1954. s. 124.

⁴ Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 124.

⁵ Černý, František: Měnivá tvář divadla. Praha 1978. s. 68 – 69.

Seznam primární literatury

Jeřábek, František Věnceslav: Cesty veřejného mínění. In Fr. V. Jeřábka dramatické spisy. Praha 1883.

Jeřábek, František Věnceslav: Kterak sláva omezí. Sobotka 1928.

Jeřábek, František Věnceslav: Tři doby země české v Komárově. Sobotka 1928.

Jeřábek, František Věnceslav: Veselohra. In Fr. V. Jeřábka dramatické spisy. Praha 1883.

Jeřábek, František Věnceslav: Zde jest žebrota zapovězena. Sobotka 1928.

Kolár, Josef Jiří: Faraonové. Hradec Králové 1925.

Neruda, Jan: Já to nejsem. In Divadelní hry. Praha 1961.

Neruda, Jan: Merenda nestřídmych. In Divadelní hry. Praha 1961.

Neruda, Jan: Prodaná láska. In Divadelní hry. Praha 1961.

Neruda, Jan: Žena miluje srdnatost. In Divadelní hry. Praha 1961.

Neruda, Jan: Ženich z hladu. In Divadelní hry. Praha 1961.

Nestroy, Johann Nepomuk: Namlouvání a ženění. Praha 1976.

Pfleger-Moravský, Gustav: Kapitola I., II. a III. In Gust. Pfliegera-Moravského sebrané spisy. Praha 1871.

Pfleger-Moravský, Gustav: Ona mne miluje. In Gust. Pfliegera-Moravského sebrané spisy. Praha 1871.

Pfleger-Moravský, Gustav: Telegram. In Gust. Pfliegera-Moravského sebrané spisy. Praha 1871.

Pippich, Karel: Slečna nakladatelka. In Jednoaktovky. Chrudim 1891.

Pippich, Karel: Svět zásad. Praha 1888.

Pippich, Karel: Ve veřejném životě. In Jednoaktovky. Chrudim 1891.

Pippich, Karel: Z české domácnosti. In Jednoaktovky. Chrudim 1891.

Raupach, Ernst: Duch času. Praha 1853.

Ruth, František: Olymp. Praha 1925.

Sabina, Karel: Inzerát. Praha 1866.

Sabina, Karel: Maloměstské klepny. Praha 1868.

Scribe, Eugène - Legouvé, Gabriel: Kouzelné prsty. Praha 1959.

Scribe, Eugène - Duveyrier, Anne: Oskar čili Manžel, jenž podvádí svou ženu. Praha [bez data; po roce 1895]

Stroupežnický, Ladislav: Naši furianti. Praha 2004.

Stroupežnický, Ladislav: Noviny a karty. Praha 1876.

Stroupežnický, Ladislav: Pan Měsíček, obchodník. Praha 1885.

Šamberk, František Ferdinand: 6. červenec. In. Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 368 – 426.

Šamberk, František Ferdinand: Blázinec v 1. poschodí. Praha 1925.

Šamberk, František Ferdinand: Boucharon. In. Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 327 – 344.

Šamberk, František Ferdinand: Břinkalovy trampoty. Praha 1890.

Šamberk, František Ferdinand: Divadelní vlak aneb Vzhůru do Prahy! Praha 1905.

Šamberk, František Ferdinand: Éra Kubánkova. Praha 1913.

Šamberk, František Ferdinand: Hrůzostrašná noc. Praha 1897.

Šamberk, František Ferdinand: Já mám příjem. In. Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985. s. 345 – 367.

Šamberk, František Ferdinand: Jedenácté přikázání. Praha 1882.

Šamberk, František Ferdinand: Jen žádný sněm!. Praha 1873.

Šamberk, František Ferdinand: Kulatý svět. Praha 1918.

Šamberk, František Ferdinand: Palackého třída 27. Praha 1892.

Šamberk, František Ferdinand: Podskalák. Praha 1897.

Šamberk, František Ferdinand: Ravuggiollo, loupežník z Apenin. Praha 1905.

Šamberk, František Ferdinand: Rodinná vojna. Praha 1910.

Šamberk, František Ferdinand: Sedmašedesátníci. Praha 1871.

Šamberk, František Ferdinand: Svatojanská pout'. Praha 1908.

Šamberk, František Ferdinand: Svůj k svému aneb Svatební večer bez nevěsty. Praha 1873.

Štech, Václav: Maloměstské tradice. Praha 1888.

Štech, Václav: Ohnivá země. Praha 1898.

Štech, Václav: Třetí zvonění. Praha 1900.

Štolba, Josef: All right! Praha 1888.

Štolba, Josef: Bratranec. Praha 1925.

Štolba, Josef: Jenom ne písemně!. Praha 1925.

Štolba, Josef: Krejčí a švec. Praha 1922.

Štolba, Josef: Křivé cesty. Praha 1891.

Štolba, Josef: Maloměstští diplomaté. Praha 1921.

Štolba, Josef: Mezi umělci. Praha 1896.

Štolba, Josef: Na letním bytě. Praha 1902.

Štolba, Josef: Tak je to na tom světě!. Praha 1925.

Štolba, Josef: Vodní družstvo. Praha 1887.

Vávra, Jan: Konkursy pana notáře. Praha 1889.

Viková – Kunětická, Božena: Sběratelka starožitností. Praha 1925.

Zákrejs, František: Červenobílá stolistka. Praha 1881.

Züngel, Emanuel: Hledá se lokální zpěvačka. Praha 1887.

Züngel, Emanuel: Chytrá vdovička. Praha (bez data).

Seznam sekundární literatury

- Arbes, Jakub: O Janu Nerudovi. Praha 1952.
 Arbes, Jakub: Z českého jeviště. Praha 1964.
 Arbes, Jakub: Z divadelního světa. Praha 1958.
- Bartoš, Jan: Národní divadlo a jeho budovatelé I. a II. Praha 1933.
 Bartoš, Jan: Prozatímní divadlo a jeho činohra. Praha 1937.
- Blahník, Vojtěch Kristián: J. K. Tyla had z ráje. Praha 1950.
- Černý, František: Dramatik František V. Jeřábek. Sobotka 1993.
 Černý, František: Hana Kvapilová. Praha 1960.
 Černý, František: Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci. Praha 1978.
- Divadlo v české kultuře 19. století (Sborník symposia pořádaného Ústavem teorie umění ČSAV a Národní galerií v Plzni 10. – 12. 3. 1983). Praha 1985.
- Doležil, Hubert – Píša, Antonín Matěj.: Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881 – 1935. Praha 1939.
- Fischer, Ernst: Život a maska Johanna Nepomuka Nestroye. In Nestroy, Johann Nepomuk: Tajné peníze, tajná láska. Praha 1992. s. 4 – 21.
- Fischer, Otakar: Činohra Národního divadla do r. 1900. Praha 1933.
- Hořínek, Zdeněk: Nestroyovská fraška. In Nestroy, Johann Nepomuk: Tajné peníze, tajná láska. Praha 1992. s. 88 – 102.
- Hořínek, Zdeněk: O divadelní komedii. Praha 2003.
- Hýsek, Miloslav: Karel Pippich jako dramatik. In Divadelní Chrudim. Chrudim 1934.
 Hýsek, Miloslav: Sabina dramatik. Jeviště, 2, 1921. s. 162 – 165.
- Chaloupka, Adolf: Česká veselohra. Praha 1932.
- Javorin, Alfred: Pražské arény. Praha 1958.
- kol. autorů: České umění dramatické – Činohra. Praha 1941.
 kol. autorů: Dějiny českého divadla III. Praha 1977.
 kol. autorů: Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století I. Praha 1981.

kol. autorů: Lexikon české literatury. Praha 1985, 1993 a 2000.

kol. autorů: Národní divadlo a jeho předchůdci. Praha 1988.

kol. autorů: Slovník francouzsky píšících spisovatelů. Praha 2002.

kol. autorů: Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských. Praha 1987.

Kroutvor, Josef: Potíže střední Evropy (Anekdota a dějiny). In Nestroy, Johann Nepomuk: Tajné peníze, tajná láska. Praha 1992. s. 34 – 48.

Krejčí, František Václav: Jan Neruda (Studie jeho vývoje a díla). Praha 1902.

Lenderová, Milena: K hříchu i k modlitbě (Žena v minulém století). Praha 1999.

L. V.: Prozatímní divadlo v Praze 1862 - 1883. Abecední soupis činoher. Praha (bez data).

L. V.: Prozatímní divadlo v Praze 1862 - 1883. Chronologické přehledy činoher. Praha (bez data).

Máchal, Jan: Dějiny českého dramatu. Praha 1917.

Makovská, Jana: České profesionální divadlo (Období od osmdesátých let 18. století do počátku šedesátých let 19. století). Praha 1983.

Makovská, Jana: České profesionální divadlo (Období od roku 1861 do vzniku Československé republiky v roce 1918. Praha 1984.

Menšík, Bohumil: Soupis současné literatury dramatické. Praha 1909.

Neruda, Jan: České divadlo I – VI. Praha 1951 – 1973.

Neruda, Jan: Žerty, hravé i dravé. Praha 1954

Novák, Arne – Novák, Jan V.: Přehledné dějiny literatury české. Brno 1995.

Páleníček, Ludvík: Neruda a české divadlo. Kroměříž 1941.

Pavlovský, Petr a kol.: Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník). Praha 2004.

Pohorský, Miloš: Nerudova tvorba dramatická. In Divadelní hry. Praha 1961. s. 252 – 263.

Polák, Karel – Grygar, Mojmír: Jan Neruda. Praha 1959.

Pražák, Albert: Jan Neruda a Národní divadlo. Divadelní zápisník, 2, 1947. s. 256 – 260.

Roubínek, Otakar: František Ferdinand Šamberk. Praha 1985.

Rouček, Rudolf: Struktura české situační komedie. Česká literatura, 16, 1968. s. 186 – 215.

Štech, Václav: Džungle literární a divadelní. Praha 1937.

Štěpán, Václav – Trávníčková, Markéta: Prozatímní divadlo I., II. Praha 2006.

Šubert, František Adolf: Dějiny Národního divadla v Praze 1883 – 1900. Praha 1908.

Tureček, Dalibor: Šamberk dramatik. In Šamberk, František Ferdinand: Éra Kubánková. Praha 1999.

Tureček, Dalibor: Vídeňská erotika a pražská pruderie. In Sex a tabu v české kultuře 19. století. Praha 1999. s. 49.

Veselý, Antonín: Gustav Pflieger-Moravský (Život a dílo). Praha 1933

Vlašín, Štěpán a kol.: Slovník literární teorie. Praha 1984.

Voborník, Jan: František Věnceslav Jeřábek (Obraz životopisně-literární). Praha 1923

Odkazy

Repertoár Národního divadla 1881 – 1900

www.narodni-divadlo.cz/archiv

Seznam původních veseloher, frašek a žertů (2. polovina 19. století) - abecední

Antoš, Jan: Paní Borecká (prem. 1893, knižně 1892)

Archleb, Luděk: Slavnostní schůze (prem. i knižně 1894)
Bóža (prem. 1897, knižně bez data)

Aschenbrenner, Emil: Hledá se kuchař a sekretář (knižně 1869)

Bittner, Jiří – Pulda, Antonín: Hlavní trefa v čepici (prem. 1874,
pouze scénicky)

Červenka, Jan: Opuštěný (prem. i knižně 1897)

Deyl st., Rudolf: Hledali tatínka (knižně bez data, 2. vydání 1894)

Distl, Jaroslav: Na bytě (prem. 1898, knižně 1899)
Modrá krev (knižně 1899)

Drahoňovský, František Karel: Staročech (knižně 1869)

Dunovský, Jan: Vyzvědač (knižně 1873)

Dürich, Josef: Proč ty ne, Augustine? (knižně 1870)

Faster, Otto: Vychovatel (knižně 1899)
Homo novus (knižně 1900)

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Sliby chyby aneb Po smrti ten den
(prem. 1863, knižně 1874)
Překvapení (prem. 1863, knižně 1873)
Záletníci aneb Co se vleče, neuteče
(prem. 1867, pouze scénicky)
Svatební střevíce (knižně 1876)
Syčáci (2. vydání bez data - po r. 1895)
Bosá obutému (knižně bez data)
V ranní rose (knižně bez data)

Grunert, Hynek: Koťátko (knižně 1881)

Hora, František Alois: Česká Kalifornie aneb Petrolej v Krasovicích
(prem. 1867, knižně 1871)
Doktor Heřmánek aneb Vypůjčená žena (knižně 1876)

Hrázký, Jan Otakar: Dostaveníčko (knižně 1880)
Páni hodnostáři (knižně 1881)
Před plesem (prem. 1880, knižně 1881)

Chaloupka, F. V.: Študenti v nesnázích (knižně 1872)

Janke, František Josef: Byl v Paříži (knižně 1866)
Nehas, co tě nepálí (knižně 1870)

Jaroš, František: Omylové světem vládnou (knižně 1867)
Kdo umře? (knižně 1868)
Léčení lásky (knižně 1869)
Deklarant (knižně 1870)
Básník a štolba (knižně 1871)
Český telegram (knižně 1871)

Jelínek, Edvard: Korouhevník (knižně 1890)

Jeřábek, František Věnceslav: Veselohra (prem. 1862, knižně 1866)
Cesty veřejného mínění (prem. i knižně 1866)
Tři doby země české v Komárově
(prem. 1870, knižně 1871)
Zde jest žebrota zapovězena (prem. 1870, knižně 1872)
Kterak sláva omrzí (prem. 1887 pod pseudonymem
Josef Souček, knižně 1928)

Jireček, Hermenegild: Tajemné psaní (prem. 1852, knižně 1859)

Jirkovský, Rudolf: Mrtvý ženich (knižně 1874)

Kavka, Václav Julius: Švihák a dělník (prem. 1871, knižně 1872)

Kolár, Josef Jiří: Tři faraonové (prem. 1867, knižně 1868)
Dejte mi čamaru! (prem. 1869, knižně 1871)
Děblova legenda (prem. i knižně 1891)

Kolovrat-Krakovský, Zdeněk: Trosky (prem. 1872, knižně 1873)
Zmeškal hodinu (prem. 1872, knižně 1871)
Domácí prostředek (knižně 1875)

Košťál, František Jiří: Studentský kousek čili Čtyři boty a dva podpatky
(pod pseudonymem Jiřík Řecký, knižně 1874)

Koukl, Alois: Moderní Ariadna (prem. i knižně 1881)
Kavalírkové (prem. 1883, pouze scénicky)

Kukla, Ladislav: Tři sta třicet tři (prem. 1884, knižně 1885)
Občanská beseda (knižně 1899)

Ladecký, Jan: V úskalí (knižně 1893)

Lokaj, Antonín: Brouček (prem. 1882, knižně 1884)
Královna plesu (prem. 1882, knižně 1884)
Známost z divadla (prem. 1882, knižně 1884)
Dědoušek (prem. i knižně 1884)
Vzorný manžel (prem. 1885, knižně 1886)
Nezvaný host (knižně 1886)
Vosí hnízdo (prem. i knižně 1890)
Růžová pouta (prem. 1891, knižně 1890)
Archa Noemova (prem. i knižně 1892)
Bohatá holka (prem. 1894, knižně 1898)

Lorbeer, Ferdinand: V redakci (knižně 1886)
Za dveřmi (knižně 1886)

Machatý, Alois: Která dříve (prem. 1866, pouze scénicky)

Melišová-Körschnerová, Marie: Bál se trichín (prem. i knižně 1866)
Osudné dostaveníčko (prem. 1866,
knižně 1867)
Chtěla mít hrdinu (knižně 1867)

Mellanová, Barbora: Omyl (knižně 1897)

Menhard - Litoměřický, František Ladislav: Hlasy srdce (knižně bez data)
Pacientka (prem. 1887,
knižně 1885)
Uzel na šátku (knižně 1888)

Mikuláš Boleslavský, Josef: Studenti na svátcích (knižně 1861)
České granáty (knižně 1870)

- Mollenda, Věnceslav: Pokažené námluvy (prem. 1864, pouze scénicky
1873 s titulem Osudné námluvy)
Na dušičky (prem. 1872, pouze scénicky, šifra V. L. M.)
Sluha lékařem (prem. 1872, pouze scénicky)
- Náhlovská, Tekla: Výstavní los aneb Honba na ženicha (knižně 1892)
Prohráno, vousy dolů aneb I chudý lid má svou čest
(prem. i knižně 1893)
Paní představená (knižně 1896)
- Neruda, Jan: Prodaná láska (prem. i knižně 1859)
Ženich z hladu (prem. i knižně 1859)
Merenda nestřídmych (vycházela na pokračování
v Humoristických listech 1860)*
Žena miluje srdnatost (otištěno v Máji, jarním almanachu na rok
1860)*
Já to nejsem (otištěno v Divadelním ochotníku 1863)*
- Novák, Ladislav: Telefon (prem. 1891, knižně 1892)
V ateliéru (prem. 1893, knižně 1892)
- Pešková, Eliška: Který byl pravý ženich (prem. 1864, pouze scénicky,
pod pseudonymem Fr. Pichler)
Adam a Eva (prem. 1866, knižně 1875, pod zkratkou J. Skr.)
- Pfleger-Moravský, Gustav: Ona mne miluje (prem. i knižně 1861)
Telegram (prem. 1866, knižně 1881)
Kapitola I., II. a III. (prem. 1867, knižně 1871)
- Pinkas, Ota: Změnil datum (prem. 1871, knižně 1875)
Fotografie (prem. 1874, knižně 1879)
Sedlák milostpán (prem. 1874, knižně 1878)
Strýčkové (prem. 1875, knižně 1879)
Telefon (prem. i knižně 1878)
- Pippich, Karel: Z české domácnosti (prem. i knižně 1880)
Ve veřejném životě (prem. 1884, knižně 1885)
Svět zásad (prem. i knižně 1888)
Slečna nakladatelka (prem. i knižně 1890)

Pulda, Antonín: Honba na redaktora (prem. 1882, knižně bez data)

Ruth, František: Olymp (prem. i knižně 1885)

Sestřenka (prem. i knižně 1885)

První klient (prem. 1894, knižně 1901)

Utopený manžel (prem. i knižně 1897)

Sabina, Karel: Inzerát (prem. i knižně 1866)

Tajné plány (prem. 1866, pouze scénicky)

Maloměstské klepny (prem. i knižně 1868)

Kocour a kočka (prem. 1870, pouze scénicky)

Sedlecký, Vilém Ferdinand: Veselohra před domem (knižně 1870)

Sokol, Antonín H.: Farizejci (prem. i knižně 1879)

Výletníci aneb Školní otázka v Modřínově

(prem. 1880, pouze scénicky)

Starý vlastenec (prem. i knižně 1881)

Šteperka (prem. 1883, knižně 1881)

Jelínek a spol. (knižně bez data)

Kleopatřin prsten (knižně bez data)

Souček, Edvard: Motýlek (knižně 1890)

Bludička (knižně 1891)

Před sjezdem (knižně 1891)

Stankovský, Josef Jiří: Není doma (knižně 1866)

Hrajete v šachy? (knižně 1867)

Literární nádeníci (prem. 1867, pouze scénicky)

Božena od Klicpery (prem. 1868, knižně 1872)

Muzikanti (knižně 1868)

O Sylvestru (prem. 1868, knižně 1869)

Nedejme se! (prem. i knižně 1870)

Stroupežnický, Ladislav: Noviny a karty (prem. 1875, knižně 1876)

Pan Měsíček, obchodník (prem. 1877, knižně 1878)

Triumfy vědy (prem. 1884 – jediné provedení,
knižně nevyšlo)

Naši furianti (prem. i knižně 1887)

Svoboda, František Xaver: Dědečku, dědečku! (knižně 1897)

Sýkora, Jan: Stehlík Strnadem (knižně 1865)

Šamberk, František Ferdinand: Boucharon (prem. i knižně 1866)
Jen žádný sněm (prem. 1866, knižně 1873)
Blázinec v prvním poschodí (prem. 1867,
knižně 1868)
Já mám příjem (prem. 1867, knižně 1869)
Svatojanská pouť (prem. 1868, knižně 1872)
6. červenec (prem. 1869, knižně 1905)
Hrůzostrašná noc (prem. 1870, knižně 1897)
Sedmašedesátníci (prem. 1870, knižně 1871)
Svůj k svému aneb Svatební večer bez nevěsty
(prem. 1872, knižně 1873)
Osudná kule aneb Amerikánský souboj
(prem. 1873, pouze scénicky)
Pešť v Praze aneb Vzhůru do Uher
(prem. 1874, pouze scénicky)
Rodinná vojna (prem. 1880, knižně 1882)
Jedenácté přikázání (prem. 1881, knižně 1882)
Podskalák (prem. i knižně 1882)
Divadelní vlak aneb Vzhůru do Prahy
(prem. i knižně 1884)
Palackého třída č. 27 (prem. i knižně 1884)
Éra Kubánkova (prem. i knižně 1886)
Ravuggiollo, loupežník z Apenin
(prem. i knižně 1889)
Kulatý svět (prem. i knižně 1889)
Břinkalovy trampoty (prem. 1899, knižně 1890)

Šimůnek, Karel: Byt pro svobodného pána (knižně 1884)
Pan domácí (knižně 1866)
Pan inženýr a jeho figurant (knižně po r. 1893)
Paní tchyně u večeře (knižně 1886)
Studentský trojlístek (2. vydání bez data - po roce 1895)
V sobotu (knižně 1883)
V nádražní restauraci (knižně 1892)
Ve křivoklátském zátiší (knižně 1886)
Ztratil řeč (knižně 1886)

Štech, Václav: Maloměstské tradice (prem. i knižně 1888)
Ohnivá země (prem. i knižně 1898)
Třetí zvonění (prem. i knižně 1900)

- Štolba, Josef: A přece! (prem. 1869, pouze scénicky)
Bratranec (prem. 1869, knižně 1870)
Krejčí a švec (prem. 1869, knižně 1870)
Jenom ne písemně (prem. 1870, knižně 1876)
Spiknutí v Podmázově (prem. 1870, knižně 1871)
Tak jest na tom světě! (prem. 1870, knižně 1873)
Únos (prem. 1870, knižně 1872)
Zapovězené ovoce (prem. 1871, knižně 1872)
Vodní družstvo (prem. 1886, knižně 1887)
All right (prem. 1887, knižně 1888)
Maloměstští diplomaté (prem. i knižně 1888)
Křivé cesty (prem. i knižně 1891)
Mezi umělci (prem. i knižně 1896)
Na letním bytě (prem. 1898, knižně 1899)
- Vávra, Jan: Cylindr (knižně 1880)
Konkursy pana notáře (prem. i knižně 1889)
Velké panstvo (knižně 1890)
Spekulanti aneb Úterek a pátek (knižně 1891)
Svatba na velocipédu (prem. i knižně 1891)
- Viková – Kunětická, Božena: Sběratelka starožitností (knižně 1890)
Neznámá pevnina (prem. 1898, knižně)
- Vlček, Václav: Veselý pohřeb (prem. 1862, pouze scénicky)
Rebelie v Kocourkově (prem. 1869, pouze scénicky)
- Vrchlický, Jaroslav: K životu (prem. i knižně 1886)
Závěť Lukavického pána (prem. i knižně 1895)
- Wenzig, Josef: Malíř co Pygmalion aneb Básníkův tajný plán
(prem. 1867, knižně 1872)
Snídání a obědvání (prem. 1867, knižně 1872)
Básník bez látky (prem. 1869, pouze scénicky)
Gorilla aneb Opice a ženich (prem. 1870, knižně 1871)
Nová konskripce (knižně 1871)
- Zákrejs, František: Červenobílá stolistka (knižně 1881)
- Züngel, Emanuel: Chce být vážnou (prem. 1864, pouze scénicky)
Náš pan soused (prem. 1866, pouze scénicky)
Na zdar důstojného (prem. i knižně 1866)
Vlastenci bohumilí (knižně 1880)

Hledá se lokální zpěvačka (knižně 1887)
Příjemné jitro (knižně 1888)
Ticho v Čechách (knižně 1888)
Malá komedie (knižně 1889)
Chytrá vdovička (knižně bez data – po r. 1895)
V klimatických lázních (knižně bez data)

Žofka, Josef: Krásná Helena (knižně 1880)
Básník sokem (knižně 1874)
Jenom ne do lázní (knižně 1895)
Kdo bude purkmistrem (knižně bez data - po r. 1895)

* po neúspěchu tragédie Francesca di Rimini (1860) Neruda zakázal uvádění svých her, za jeho života knižně nevyšly

Seznam původních veseloher, frašek a žertů (2. polovina 19. století) - premiéry*

1852

Jireček, Hermenegild: Tajemné psaní

1859

Neruda, Jan: Prodaná láska

Neruda, Jan: Ženich z hladu

1860

Neruda, Jan: Merenda nestřídmych (Humoristické listy)

Neruda, Jan: Žena miluje srdnatost (Máj, jarní almanach na rok 1860)

1861

Mikuláš Boleslavský, Josef: Studenti na svátcích (knižně)

Pfleger-Moravský, Gustav: Ona mne miluje

1862

Jeřábek, František Věnceslav: Veselohra

Vlček, Václav: Veselý pohřeb

1863

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Překvapení

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Sliby chyby aneb Po smrti ten den

Neruda, Jan: Já to nejsem (Divadelní ochotník 1863)

1864

Mollenda, Věnceslav: Pokažené námluvy

Pešková, Eliška: Který byl pravý ženich (pod pseudonymem Fr. Pichler)

Züngel, Emanuel: Chce být vážnou

1865

Sýkora, Jan: Stehlík Strnadem (knižně)

1866

Janke, František Josef: Byl v Paříži (knižně)

Jeřábek, František Věnceslav: Cesty veřejného mínění

Machatý, Alois: Která dříve

Melišová-Körschnerová, Marie: Bál se trichín

Melišová-Körschnerová, Marie: Osudné dostaveníčko

Pešková, Eliška: Adam a Eva (pod zkratkou J. Skr.)

Pfleger-Moravský, Gustav: Telegram

Sabina, Karel: Inzerát
Sabina, Karel: Tajné plány
Stankovský, Josef Jiří: Není doma (knižně)
Šamberk, František Ferdinand: Boucharon
Šamberk, František Ferdinand: Jen žádný sněm
Šimůnek, Karel: Pan domácí (knižně)
Züngel, Emanuel: Na zdar důstojného
Züngel, Emanuel: Náš pan soused

1867

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Záletníci aneb Co se vleče, neuteče
Hora, František Alois: Česká Kalifornie aneb Petrolej v Krasovicích
Jaroš, František: Omylové světem vládnou (knižně)
Kolár, Josef Jiří: Tři faraonové
Melišová-Körschnerová, Marie: Chtěla mít hrdinu (knižně)
Pfleger-Moravský, Gustav: Kapitola I., II. a III.
Stankovský, Josef Jiří: Hrajete v šachy? (knižně)
Stankovský, Josef Jiří: Literární nádeníci
Šamberk, František Ferdinand: Blázinec v prvním poschodí
Šamberk, František Ferdinand: Já mám příjem
Wenzig, Josef: Malíř co Pygmalion aneb Básníkův tajný plán
Wenzig, Josef: Snídání a obědvání

1868

Jaroš, František: Kdo umře? (knižně)
Sabina, Karel: Maloměstské klepny
Stankovský, Josef Jiří: Božena od Klicpery
Stankovský, Josef Jiří: Muzikanti (knižně)
Stankovský, Josef Jiří: O Sylvestru
Šamberk, František Ferdinand: Svatojanská pouť

1869

Aschenbrenner, Emil: Hledá se kuchař a sekretář (knižně)
Drahoňovský, František Karel: Staročech (knižně)
Jaroš, František: Léčení lásky (knižně)
Kolár, Josef Jiří: Dejte mi čamaru!
Šamberk, František Ferdinand: 6. červenec
Štolba, Josef: A přece!
Štolba, Josef: Bratranec
Štolba, Josef: Krejčí a švec
Vlček, Václav: Rebelie v Kocourkově
Wenzig, Josef: Básník bez látky

1870

Dürich, Josef: Proč ty ne, Augustine? (knižně)
Janke, František Josef: Nehas, co tě nepálí (knižně)
Jaroš, František: Deklarant (knižně)
Jeřábek, František Věnceslav: Tři doby země české v Komárově
Jeřábek, František Věnceslav: Zde jest žebrota zapovězena
Mikuláš Boleslavský, Josef: České granáty (knižně)
Sabina, Karel: Kocour a kočka
Sedlecký, Vilém Ferdinand: Veselohra před domem (knižně)
Stankovský, Josef Jiří: Nedejme se!
Šamberk, František Ferdinand: Hrůzostrašná noc
Šamberk, František Ferdinand: Sedmašedesátníci
Štolba, Josef: Jenom ne písemně
Štolba, Josef: Spiknutí v Podmázově
Štolba, Josef: Tak jest na tom světě!
Štolba, Josef: Únos
Wenzig, Josef: Gorilla aneb Opice a ženich

1871

Jaroš, František: Básník a štolba (knižně)
Jaroš, František: Český telegram (knižně)
Kavka, Václav Julius: Švihák a dělník
Pinkas, Ota: Změnil datum
Štolba, Josef: Zapovězené ovoce
Wenzig, Josef: Nová konskripce (knižně)

1872

Chaloupka, F. V.: Študenti v nesnázích (knižně)
Kolovrat-Krakovský, Zdeněk: Trosky
Kolovrat-Krakovský, Zdeněk: Zmeškal hodinu
Mollenda, Věnceslav: Na dušičky (šifra V. L. M.)
Mollenda, Věnceslav: Sluha lékařem
Šamberk, František Ferdinand: Svůj k svému aneb Svatební večer bez nevěsty

1873

Dunovský, Jan: Vyzvědač (knižně)
Šamberk, František Ferdinand: Osudná kule aneb Amerikánský souboj

1874

Bittner, Jiří – Pulda, Antonín: Hlavní trefa v čepici
Jirkovský, Rudolf: Mrtvý ženich (knižně)
Košťál, František Jiří: Studentský kousek čili Čtyři boty a dva podpatky (pod pseudonymem Jiřík Řecký, knižně)

Pinkas, Ota: Fotografie

Pinkas, Ota: Sedlák milostpán

Šamberk, František Ferdinand: Pešť v Praze aneb Vzhůru do Uher

Žofka, Josef: Básník sokem (knižně)

1875

Kolovrat-Krakovský, Zdeněk: Domácí prostředek (knižně)

Pinkas, Ota: Strýčkové

Stroupežnický, Ladislav: Noviny a karty

1876

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Svatební střevíce (knižně)

Hora, František Alois: Doktor Heřmánek aneb Vypůjčená žena (knižně)

1877

Stroupežnický, Ladislav: Pan Měsíček, obchodník

1878

Pinkas, Ota: Telefon

1879

Sokol, Antonín H.: Farizejci

1880

Hrázký, Jan Otakar: Dostaveníčko (knižně)

Hrázký, Jan Otakar: Před plesem

Pippich, Karel: Z české domácnosti

Sokol, Antonín H.: Výletníci aneb Školní otázka v Modřínově

Šamberk, František Ferdinand: Rodinná vojna

Vávra, Jan: Cylindr (knižně)

Züngel, Emanuel: Vlastenci bohumilí (knižně)

Žofka, Josef: Krásná Helena (knižně)

1881

Grunert, Hynek: Koťátko (knižně)

Hrázký, Jan Otakar: Páni hodnostáři (knižně)

Koukl, Alois: Moderní Ariadna

Sokol, Antonín H.: Starý vlastenec

Šamberk, František Ferdinand: Jedenácté přikázání

Šamber, František: Červenobílá stolistka (knižně)

1882

Lokaj, Antonín: Brouček

Lokaj, Antonín: Královna plesu
Lokaj, Antonín: Známost z divadla
Pulda, Antonín: Honba na redaktora
Šamberk, František Ferdinand: Podskalák

1883

Koukl, Alois: Kavalírkové
Sokol, Antonín H.: Šteperka
Šimůnek, Karel: V sobotu (knižně)

1884

Kukla, Ladislav: Tři sta třicet tři
Lokaj, Antonín: Dědoušek
Pippich, Karel: Ve veřejném životě
Stroupežnický, Ladislav: Triumfy vědy
Šamberk, František Ferdinand: Divadelní vlak aneb Vzhůru do Prahy
Šamberk, František Ferdinand: Palackého třída č. 27
Šimůnek, Karel: Byt pro svobodného pána (knižně)

1885

Lokaj, Antonín: Vzorný manžel
Ruth, František: Olymp
Ruth, František: Sestřenka

1886

Lokaj, Antonín: Nezvaný host (knižně)
Lorbeer, Ferdinand: V redakci (knižně)
Lorbeer, Ferdinand: Za dveřmi (knižně)
Šamberk, František Ferdinand: Éra Kubánkova
Šimůnek, Karel: Paní tchyně u večeře (knižně)
Šimůnek, Karel: Ve křivoklátském zátiší (knižně)
Šimůnek, Karel: Ztratil řeč (knižně)
Štolba, Josef: Vodní družstvo
Vrchlický, Jaroslav: K životu

1887

Jeřábek, František Věnceslav: Kterak sláva omrzí
Menhard – Litoměřický, František Ladislav: Pacientka
Stroupežnický, Ladislav: Naši furianti
Štolba, Josef: All right
Züngel, Emanuel: Hledá se lokální zpěvačka (knižně)

1888

Menhard – Litoměřický, František Ladislav: Uzel na šátku (knižně)
Pippich, Karel: Svět zásad
Štech, Václav: Maloměstské tradice
Štolba, Josef: Maloměstští diplomaté
Züngel, Emanuel: Příjemné jitro (knižně)
Züngel, Emanuel: Ticho v Čechách (knižně)

1889

Šamberk, František Ferdinand: Kulatý svět
Šamberk, František Ferdinand: Ravuggiollo, loupežník z Apenin
Vávra, Jan: Konkursy pana notáře
Züngel, Emanuel: Malá komedie (knižně)

1890

Jelínek, Edvard: Korouhevník (knižně)
Lokaj, Antonín: Vosí hnízdo
Pippich, Karel: Slečna nakladatelka
Souček, Edvard: Motýlek (knižně)
Vávra, Jan: Velké panstvo (knižně)
Viková – Kunětická, Božena: Sběratelka starožitností (knižně)

1891

Kolár, Josef Jiří: Dáblova legenda
Lokaj, Antonín: Růžová pouta
Novák, Ladislav: Telefon
Souček, Edvard: Bludička (knižně)
Souček, Edvard: Před sjezdem (knižně)
Štolba, Josef: Křivé cesty
Vávra, Jan: Spekulantí aneb Úterek a pátek (knižně)
Vávra, Jan: Svatba na velocipédu

1892

Lokaj, Antonín: Archa Noemova
Náhlavská, Tekla: Výstavní los aneb Honba na ženicha (knižně)
Šimůnek, Karel: V nádražní restauraci (knižně)

1893

Antoš, Jan: Paní Borecká
Ladecký, Jan: V úskalí (knižně)
Náhlavská, Tekla: Prohráno, vousy dolů aneb I chudý lid má svou čest
Novák, Ladislav: V ateliéru

1894

Archleb, Luděk: Slavnostní schůze

Deyl st., Rudolf: Hledali tatínka (knižně, 2. vydání 1894)

Lokaj, Antonín: Bohatá holka

Ruth, František: První klient

1895

Vrchlický, Jaroslav: Závěť Lukavického pána

Žofka, Josef: Jenom ne do lázní (knižně)

1896

Náhlovská, Tekla: Paní představená (knižně)

Štolba, Josef: Mezi umělci

1897

Archleb, Luděk: Bóža

Červenka, Jan: Opuštěný

Mellanová, Barbora: Omyl (knižně)

Ruth, František: Utopený manžel

Svoboda, František Xaver: Dědečku, dědečku! (knižně)

1898

Distl, Jaroslav: Na bytě

Štech, Václav: Ohnivá země

Štolba, Josef: Na letním bytě

Viková – Kunětická, Božena: Neznámá pevnina

1899

Distl, Jaroslav: Modrá krev (knižně)

Faster, Otto: Vychovatel (knižně)

Kukla, Ladislav: Občanská beseda (knižně)

Šamberk, František Ferdinand: Břinkalovy trampoty

1900

Faster, Otto: Homo novus (knižně)

Štech, Václav: Třetí zvonění

bez data (u těchto her se nepodařilo dohledat ani rok premiéry, ani rok vydání)

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Bosá obutému

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: Syčáci

Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon: V ranní rose

Menhard - Litoměřický, František Ladislav: Hlasy srdce

Sokol, Antonín H.: Jelínek a spol.

Sokol, Antonín H.: Kleopatřin prsten

Šimůnek, Karel: Pan inženýr a jeho figurant

Šimůnek, Karel: Studentský trojlístek

Züngel, Emanuel: Chytrá vdovička

Züngel, Emanuel: V klimatických lázních

Žofka, Josef: Kdo bude purkmistrem

* pokud není uvedeno jinak, jde o rok premiéry

Resumé

Tato práce se věnuje nepříliš často připomínanému období ve vývoji české veselohry a frašky. Zároveň zkouší ukázat, jak se tehdejší reálný život promítal do divadelních her tohoto žánru. Pozornost je věnována zejména typickým prostředím a postavám. Stranou nezůstávají ani problémy tehdejší společnosti. Využívá k tomu rozsáhlé primární literatury, kterou se pokouší uspořádat. Součástí je i abecedně řazený seznam her a časově řazený seznam jejich premiér.

The theme of this work is not so often mentioned period in the development of Czech comedy and farce. Simultaneously it is trying to show, how the real life of these days is projected onto this plays. Attention is obviously paid to typical settings and characters. It is also mentioning these days' social problems. It uses extensive primary literature, which it is trying to set up. The contents of this work are alphabetic list of plays and list of its premieres.